NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 06892958 1

MICROFILMED

MICROFILMED

CAECILIA

eine Zeitschrift

für die

musicalische Welt,

herausgegeben

von einem Vereine von Gelehrten,

Kunstverständigen und Künstlern.

Zwanzigster Band.

Enthaltend die Hefte 77 - 80.

Durch langwierige schwere Krankheit des Herausgebers verspätet herausgegeben erst im Juli 1839.

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen

in Mainz, Paris und Antwerpen.

1839.

Inhalt

des

zwanzigsten Bandes der *Cäcilia.*

Heft 77.

Einige deutsche Gedanken bei Gelegenheit einer französischen Oper (Hugenotten); von *Heinrich Paris.* S. 1, (mit Anmerkg. d. *Rd.* S. 28.)

Recensionen: S. 52.

Gutenberg, Oratorium von *C. Loewe.* Partitur und Clavierauszug; angez. von Dr. *Carl von Löwen.* S. 52.

Te Deum Laudamus; von Ritter *Neukomm;* rec. von *Ebendems.* S. 52.

Gutenbergs Bild, Gedicht von *Giesebrecht*, comp. von *C. Loewe*, — desgl. von *Carl Czerny*, — dgl. von *C. Almenräder;* — Es werde Licht, von *Kosmaly;* — Siegesmarsch, von *Ferd. Ries;* — Souvenir du Te Deum de *Neukomm*, comp. par *Chr. Rummel;* — sämmtlich angezeigt von Dr. *C. v. Löwen.* S. 54.

Drei Legenden, comp. von *C. Loewe;* rec. von Dr. *Carl v. Löwen.* S. 56.

Die steinernen Reiter, — Mutterliebe, comp. von *Neukomm*, — rec. von Dr. *Carl v. Löwen* S. 56.

Adolph Henselt und das moderne Clavierspiel; von Dr. *August Kahlert*. S. 57.

Miss Clara Novello, Reiseskizze eines Layen. S. 66.

Lückenbüsser; von K. St. S. 72.

Heft 78.

An Herrn Professor *Marx*, über griechische Musik; vom Frhrn. *von Drieberg*. S. 73.

Ueber die Ursachen der Detonation im Gesange; von *G. Nauenburg*. S. 92.

Correspondenz, 1838, aus Paris; von *H. Panofka*. S. 95.

Recensionen:

L'ambassadrice, die Botschafterin, Oper von *Auber*. Clavierauszug; rec. von Dr. *Carl von Löwen*. S. 108.

Caprice pour le Pianof., von *Bertini*, — und Fantaisie brillante, v. *H. Herz*, beide über Motive aus l'ambassadrice; rec. von *Ebend*.

Czerny, le Pianiste au Salon, Cah. 32 — 35; rec. von *d. Rd*. S. 109.

Le Postillon de Lonjumeau, Opéra comique; Musique de *Adolphe Adam*, Ouverture et airs arrangés pour le Pianoforte; par *Chr. Rummel*, —

Fantaisie sur des motifs du Postillon de Lonjumeau, par *Henry Bertini*, —

Premier Divertissement, pour le Piano, sur un Rondo favori de l'opéra le Postillon; par *Charles Schunke*, Liv. 1, —

Second Divertissement (wie oben) Liv 2, —

Caprice sur le Postillon; par *Henry Bertini* jne, —

Fantaisie et Variations, pour le Piano, sur deux motifs du Postillon de Lonjumeau; par *Henry Herz*, —

Melange en forme de Fantaisie, sur un motif du Postillon, pour Piano; par *Fréd. Kalkbrenner;* sämmtlich rec. von *d. Rd.* S. 110.

I Puritani, Opéra de V. Bellini, Ouverture et airs arrangés pour le Pianoforte; par *Chr. Rummel,* —

Reminiscenzes des Puritains, Fantaisie pour le Piano; par *F. Liszt,* —

Variations, sur un Thême de l'opéra I Montecchi e Capuleti, de Bellini, pour le Pianoforte seul, ou avec accompagnement d'orchestre ad lib.; par *Edouard Hummel,* —

Introduction, Variations et Finale pour le Pianoforte, sur un motif de l'opéra La Somnambule, de Bellini; par *Chrétien Rummel.*

Dasselbe Werk zu 4 Händen, —

La Batelièr, Rondo; von *Carl Schuncke;* — sämmtlich rec. von Dr. *Zyx.* S. 112.

Duo brillant pour Pianof. et Vlon., von *Schoberlechner* und *Beriot;* rec. von Dr. *Zyx.* S. 112.

La Serenata, e l'Orgia, grande Fantaisie, pour le Piano, sur des motifs des Soirées musicales de Rossini; par *F. Liszt,* —

La Pastorella dell' Alpi, e Li Marinari, deuxieme Fantaisie pour le Pianoforte, sur des motifs des Soirées (wie oben), par *F. Liszt;* — rec. von Dr. *Aab.* S. 113.

Amusement, sur un Thême de Norma de Bellini; pour le Violoncelle, par *J. J. Dotzauer;* rec. von *Aab.* S. 113.

Ueber die wechselseitigen Anforderungen zwischen Eltern, Lehrer und Schüler, Behufs des Musikuntereichts; von *F. A. Werner;* rec. von *K. Baur.* S. 114.

Invocation à l'harmonie, chant lyrique, pour une voix, avec des choeurs et Violon obligé, par *F. Mazas;* rec. von *Aab.* S. 116.

Dernieres pensées musikales, de *Marie Felicité Garcia de Beriot;* rec. von Dr. *Zyx.* S. 117.

Variations brillantes avec introduction et Finale, pour le Piano, sur une Marche autrichienne, comp. par *Henry Herz,* —

Grande Fantaisie brillante, pour le Piano, sur un motif de l'opéra d'ambroise Thomas: la double échelle; par *Henry Herz*, —
rec. von Dr. *Aab*. S. 117.

Fest-Hymnus für Männerstimmen, von *Joseph Panny;* —
rec. von *d. Rd.* S. 118.

Acht vierstimmige religiöse Chorgesänge, von *Georg Hammer;* rec. von *Cfr. Weber*. S. 118.

Sechs Idyllen für das Pianoforte, von *Joh. Fried. Kittel*; rec. von *Cfr. Weber*. S. 122.

Die Auferstehung Jesu, von *Johann Wiegand;* rec. von *Cfr. Weber*. S. 123.

Messe à deux voix égales, avec accomp. d'Orgue, par *Sigismond Neukomm*, —

Messe à trois voix égales, w. o.; —
rec. von *Cfr. Weber*. S. 124.

Le Domino noir, Opéra en 3 actes, Parole de *E. Scribe*, Musique de *D. F. E. Auber*. Textbuch dazu; rec. von *Zyx*. S. 124.

Der angehende Organist, oder Sammlung von Orgelstücken; von *Gotthilf Wilhelm Körner;* rec. von *Rinck*. S. 125.

Album des Pianistes, six morceau à 2 et à 4 mains; par *Henry Herz;* rec. von *Zyx*. S. 128.

Das Vater unser, für 4 Singstimmen mit Begl. grossen Orchesters; von *Ferdinand Rahles*. Op. 18; rec. von Dr. *Zyx*. S. 128.

Der Minnesänger, musikalische Unterhaltungsblätter, vierter Jahrgang, 1837. Nr. 1 — 52.

Der Gesellschafter, musikalische Unterhaltungsblätter, erster Jahrgang, 1837. Nr. 1 — 52. S. 130.

F. Kessler: Der musikalische Kirchendienst. Ein Wort für Alle, denen die Beförderung des Kultus am Herzen liegt; rec. von *Ferdinand Rahles*. S. 130.

Zufälligkeiten; von *D.* — S. 132.

Die Orgel; von *Arminius*. S. 134.

Intelligenzblatt Nr. 78.

Heft 79.

Flüchtige Bemerkungen eines unmusicalischen Musikfreundes nach der Aufführung des Oratoriums Paulus von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, im grossen Palmsonntagconzert zu Dresden, am 8. April 1838; — über *Meyerbeers* Hugenotten u. A. m., nebst Nachricht von sonstigen bedeutenden Erscheinungen — von *Heinrich Paris*. S. 135.

Ton und Rhythmus; von *J. Fesky*. S. 158.

Nekrolog. *Joh. Nepomuk Schelble*. S. 168.

Mozart, der Operncomponist; von I. Ritter *von Seyfried*. S. 178.

Heft 80.

Materialität der heutigen Musik und der heutigen Tänze; von *Heinrich Paris*. S. 199.

Nachwort über die Orgel-Mixturen, und über Choralgesang in Kirchen und Schulen; vom Director Dr. *Heinroth*. S. 245.

Henry Bertini; mit dessen Portrait. S. 257.

Ehrenauszeichnungen. Die B. Schott'sche Flügel-Manufactur in Mainz, mit einer Abbildung; von *Gfr. Weber*. S. 262.

Nekrolog: „Der Gesellschafter" und „der Minnesänger"; von *d. Rd.* S. 268.

Der Violinvirtuose Fr. Prume in Darmstadt; von *J. D. Anton*, Grossh. Hess. Hofmusicus. S. 272.

Niederländischer Verein zur Beförderung der Tonkunst. S. 276.

Correspondenz. S. 277.

Die vollständige eigenhändige Partitur des Mozartischen Requiem, aufgefunden und herausgegeben von Hofrath *von Mosel*. S. 279.

Uebersetzung von *Gfr. Webers* Theorie der Tonsetzkunst und dessen Allgemeinen Musiklehre ins Dänische, von *Muth-Rasmusen*. S. 300.

Ankündigung. Uebersetzung von *Gfr. Webers* Theorie der Tonsetzkunst ins Französische, von *G. Kastner*. S. 302.

Anzeige. *Gfr. Weber*, von der Königl. Akademie der Künste in Berlin und gleichzeitig vom Musikverein Euterpe in Leipzig zum Ehrenmitgliede erwählt. S. 303.

Einige deutsche Gedanken bei Gelegenheit einer französischen Oper.

Von einem Laien.

Es liebt die Welt das Strahlende zu schwärzen,
Und das Erhab'ne in den Staub zu zieh'n.
Schiller.

Als ich an den Ufern der Seine die schöne Musik gehört, die der geniale *Meyerbeer* leider, um dem sensualistisch revolutionären Geschmack des Pariser Publicums zu genügen, an jene sinnlose, Robert der Teufel betitelte, Nachahmung des Freischützen hat verschwenden müssen, in welcher, (wahrscheinlich zur Erbauung und Bekehrung der, dem Familiensinn täglich mehr abstrebenden menschlichen Zuschauer) Satan rührenderweise als sentimentaler Papa erscheint, da dachte ich bei mir selber: „wie Schade, dass ich künftig diese schöne „Musik daheim nur vereinzelt, in Concerten, werde „hören können! Denn in Deutschland, wo wir so „unendlich fromm sind, dass wir den Dichter des „Faust unter die Heiden, und so unendlich sittsam, „dass wir die Wahlverwandschaften unter die un„sittlichen Bücher rangiren, in diesem frommen und „sittsamen Lande der Büchercensur und der Bücher„verbote für die gebildeten Classen, wird man doch

„nimmermehr jene Ungebildeten, die den Faust und „die Wahlverwandschaften nie lesen, weil sie sich „dabey ennuiiren, wohl aber die Galerien aller „Theater anfüllen, weil sie sich dort amusiren, das „unheilige und unanständige Schauspiel einer Schaar „gespenstischer Nonnen geben, die aus ihren Gräbern „aufstehn und ihre heiligen Gewänder abwerfen, „um als verballhornte (oder verteufelte) Bräute von „Corinth, in widerlicher Mänadenwuth, um die sulta„nische Gunst eines rohen Wüstlings zu buhlen. Noch „viel weniger aber wird man in einem Schauspiel„hause dieses frommen Landes express eine Orgel „dazu erbauen, den gottesfürchtigen Zuschauern der „Galerie dieselben Ceremonien, die sie Sonntag „Morgens in der Kirche als heilige Handlung anzu„sehn gewohnt sind, Sonntag Abends, für vier „Groschen Eintrittsgeld, von verkleideten Choristen „als Kurzweil vormachen zu lassen.“

Demohngeachtet hatte ich mich geirrt. Vor der deutschen Universalität hält nichts in der Welt Stich, nicht einmal die deutsche Frömmigkeit und die deutsche Sittsamkeit. Auf allen deutschen Theatern, selbst katholischer Städte, ergötzt der empfindsame höllische Papa, mit seinem klösterlichen Harem, die schauende christliche Menge; und strenge Väter, welche ihren Töchtern sorgsam verbieten, Göthe und Lord Byron zu lesen, führen sie wohlgemuth in die Oper, um Robert den Teufel anzusehn.

Indessen Gespenstern, vorzüglich Operngespenstern, ist man noch allenfalls gewohnt, einige Lizen-

zen nachzusehn; darum beschied ich mich endlich auch bey diesem undeutschen Schauspiel deutscher Bühnen, mit der Erinnerung an Samiel's harmlose, und Don Juans elegante Teufeleyen; und liess es bei dem frommen Wunsche bewenden, dass uns wenigstens diese alten, classischen, dem Ohre schmeichelnden Teufeleyen eben so oft geboten werden möchten, als die neuen romantischen, das Ohr etwas betäubenden.

Als ich jedoch die französischen Anzeigen der „Hugenotten las, da dachte ich: „*pour le coup*, „Ihr Herrn Pariser, dies Werk werdet Ihr denn doch „wenigstens den Triumph haben, endlich einmal für „Euch allein zu behalten; denn das können wir Euch „nicht nachmachen. Ein paar verfängliche Scenen ei„ner Oper lassen sich noch zur Noth ausmerzen oder „verändern; allein eine Oper, wo Luthers berühm„testes und feierlichstes Kirchenlied als Hauptmotiv „durch die ganze Musik geht, die kann in Luthers „Vaterlande doch eben so wenig vor lutherischen „Christen gespielt werden, als vor katholischen eine „Scene, in welcher katholische Mönche, mit fast dem „kirchlichen Ritus abgeborgten Gebehrden und Ge„sängen, die Kreuze und Schwerter einer fanatischen „Schaar von Meuchelmördern einsegnen, welche sie, „im Namen der Religion, zum nächtlichen Ueberfall „ihrer wehrlosen, verrätherisch ins Garn gelockten „Brüder aussenden!“

Und so schmollte ich mit dem geistreichen und liebenswürdigen Componisten, dass er in der Fremde

seine Heimath so gänzlich vergessen konnte, um ihr gleich von vorn herein, mit Wissen und Willen, den Genuss eines seiner Meisterwerke zu entziehn.

Demohngeachtet hatte ich mich abermals geirrt; denn auch den Anblick der Hugenotten hat die deutsche Universalität nicht übers Herz bringen können, sich länger zu versagen; und wahrlich, ich glaube, fiele es den Parisern ein, um ihre abgestumpften Sinne zu reitzen, künftig die Hinrichtungen ihrer Missethäter von der *barrière St. Jaques* ins Theater der *porte St. Martin* zu verlegen, es würde uns nicht an Verfechtern des „Fortschreitens" fehlen, uns auch diese Neuigkeit noch zuzumuthen; lediglich damit ein paar obscure deutsche Mitarbeiter an ein paar obscuren Pariser Journalen uns nicht vorwerfen „dass wir nicht mit der Zeit mitgehen;" — denn in den meisten Fällen heisst das ja bey jenen Herren eben nichts weiter, als nicht mit den Franzosen mitgehn.

Müssen wir denn aber auch dann mit der Zeit oder mit den Franzosen mitgehn, wenn die Zeit oder die Franzosen gradezu nur auf die Barbarey losgehn? Und ich frage, wohin sollen uns denn Stücke wie Robert der Teufel, die Jüdin, die Hugenotten und ähnliche führen, wenn es nicht in die Barbarey ist? —

Die Franzosen haben vieles Practische, Angenehme, Nützliche und Vernünftige, was wir ihnen nicht nachmachen; zum Beyspiel die Kunst den

Augenblick zu ergreifen, die Gabe Spass zu verstehen, die Gewandheit in der Conversation und die Galanterie im Familienkreis. Warum müssen wir ihnen denn just immer nur das Unpractische, Unangenehme, Unnütze und Unvernünftige nachmachen, wie zum Beispiel die unnöthigen Kammerreden, die unwürdigen Journalklatschereyen, die unsittlichen Romane und die unsinnigen Opern? grade wie die Kinder, welche, wenn sie eine fremde Sprache hören, nichts daraus nachzusprechen pflegen als die Flüche und die Schimpfworte.

Irgend ein Schriftsteller, ja, wenn ich nicht irre, noch obenein ein französischer, hat geschrieben über den Respect, den man den Kindern schuldig ist. Möchte doch einer unsrer nahmhaften deutschen Autoren dies einmal nachahmen und recht laut ein gewichtiges Wort sprechen über den Respect, den man dem Volke schuldig ist.

Hiemit meine ich indessen nicht jenes moderne Abstractum, jenes unsichtbare Ideal, das man im neuen Styl das souveräne Volk nennt, und das bis jetzt noch nie irgendwo existirt und nie irgendwo souverän gewesen, als in den Dissertationen der Stubengelehrten über seine Existenz und seine Souveränität, sondern jenes altfränkische Collectivum, jene handgreifliche Realität, die man im alten Styl das gemeine Volk zu nennen pflegte; dem aber in der Regel nie weniger realer Respect gezollt wird, als eben in den Zeiten, wo der ideale Respect vor ihm in allen Gelehrtenstuben gepredigt wird.

Dieses gemeine Volk, diese Proletarier, dieses *bon peuple*, oder wie man es sonst nennen will, kurz dieses unmündige und ungebildete Volk, nimmt denn nun dies nicht in der grossen Staatsfamilie, an deren Spitze wir jenes mystische Abstractum gesetzt, das, wie der Dalai Lama, nie ausstirbt und nie gesehn wird, genau die Stelle ein, welche in der Privatfamilie die Kinder ausfüllen? Repräsentirt es nicht, wie diese, dem „sehenden Verstande" der Erwachsnen gegenüber, das „einfältige Gemüth", so der Vernunft, dem Wissen der Gebildeten gegenüber, die Phantasie, die Liebe? Und wie bey der kleinen Familie in den Kindern, wurzelt so nicht bey der grossen Familie in ihm Alles was die Gesammtheit an Gemüth und Gemüthsleben braucht und verbraucht?

Die Steuern lässt man vom souveränen Volke bewilligen, denn dazu brauchts nichts als Verstand und Dinte, — und die Lust, schöne Reden zu halten. Vor die Kanonen stellt man das gemeine Volk, denn da gilts Liebe und Blut, — und die Lust sich todt schiessen zu lassen. Da nun aber das souveräne Volk nur so lange seines Census und seiner Reden gewiss ist, als das gemeine Volk Lust hat, sich dafür todt schiessen zu lassen, so sollte ich meinen, wäre es auch diesem gemeinen Volke, welches alle liebenswürdigen, aber auch alle gefährlichen Anlagen der Kinder besitzt, eben so offen, aber eben so reitzbar, eben so lenksam, aber eben so trotzig, eben so gewitzt, aber eben so unüberlegt ist, wie diese, doch wenigstens

denselben Respect schuldig, den man in einem wohlgeordneten Haushalt den Kindern widmet, die ebenfalls in der Gefahr sich instinktmässig vor den Vater stellen, nehmlich die Sorgfalt, seine so leicht zu erregende Phantasie vor all den Eindrücken zu bewahren, die seine so leicht ausartenden Leidenschaften wecken können, zum Schaden des souveränen Volks und noch mehr zu seinem eigenen; — denn in letzter Instanz bleibt der Schaden des souveränen Volks doch allemal auf dem gemeinen haften.

Bedenkt man denn nun aber gar nicht, wie gröblich es diesen, diesem Volke schuldigen Respect verletzen heisst, wenn in unsrer Zeit allgemeiner Begriffsverwirrung, wo schon die sogenannten Gebildeten kaum mehr Recht von Unrecht, Schicklich von Unschicklich zu unterscheiden wissen, man grade ihm, dem es eben so nothwendig ist wie den Kindern, Ehrfurcht zu haben vor irgend Etwas, nachdem man ihm bereits allmählig alle andere Ehrfurcht genommen, sowohl „vor dem was über, als „was neben und unter ihm ist“ *), auch noch die letzte raubt, die ihm aus alter Jugenderinnerung noch einigermassen übrig geblieben, die von seinem religiösen Cultus und vor dessen Dienern?

Geschieht das denn aber nicht, wenn man es durch öffentlichen Anschlag an den Strassenecken zu

*) Nach der schönen Definition der dreyfachen Ehrfurcht in der Erziehungsprovinz aus Wilhelm Meisters Wanderjahren.

einem Schauspiele einladet, wo, zum Aergernis des protestantischen Theils, unter absurdem, krassen und obscönen Theatermischmasch von Mord- und Liebes-, Trink- und Serailscenen, die Melodieen seines am Confirmationstage ihm als frommen Führer durchs Leben gereichten Gesangbuchs unschicklicherweise profanirt werden? zum Aergernis des katholischen Theils aber, unter eben solchen Profanationen heiliger Gewohnheiten, unzarter- und widerlicherweise in der nacktesten Wahrheit eine Episode der Kirchengeschichte wieder aufgewärmt wird, die man lieber mit einem ewigen Schleyer bedecken, oder höchstens, wenn sie denn durchaus in Musik gesetzt werden musste, zu einem Oratorium benutzen sollte, um es den Christen, Zeloten und Fanatikern aller Confessionen, zur heilsamen Warnung, nur an ihren Buss-, Bet- und Trauertagen vorzusingen? Denn in den Zeiten der Mysterien und der Passionsbrüder leben wir nun einmal nicht mehr; und wir selbst haben, durch unsere Aufklärung, im Volke die Naivität zerstört, die dazu gehört, Dergleichen mit unbefangnem Sinne hinzunehmen, weil Dergleichen denn nothwendig, wie in den alten Zeiten, gleichsam integrirender Theil des Cultus selbst seyn muss, um nicht in die Kategorie des Anstössigen zu gerathen; so wie noch heute die Aufführung der Oratorien in der Osterwoche.

Ueberhaupt möchte ich bey der Gelegenheit fragen, von welcher Manie des Gebets denn unsere heutigen Bühnendichter und Componisten besessen sind, dass sie das Mittelalter grade umkehren und,

statt dass dieses aus frommem Misverstand das Schauspiel in die Kirche brachte, aus künstlerischem Misverstande die Kirche völlig ins Schauspiel verlegen? Man sieht heut zu Tage fast kein neues Stück mehr, in dem nicht alle Augenblick ein Haufe vermummter Choristen irgend eine langweilige, larmoyante *preghiera* absänge, oder eine blass geschminkte Sängerin an die Lampen träte, um sich während des Ritornells *decrescendo* auf ein Knie nieder zu lassen, mit grosser Sorgfalt, dass ihr fliegendes Gewand und Haar sie vor dem lieben Gott und dem Publikum mahlerisch drapire, und dagegen während ihrer *preghiera* die gefaltenen Hände *crescendo* von den Knieen zum Kinn zu erheben, bis zu dem Knalleffect der endlich als Amen zum Himmel gespreizten Arme.

Dergleichen ist aber auf unserm modernen Theater ganz unpassend, und wo es die Situation nicht unumgänglich mit sich bringt, möglichst zu vermeiden; denn aufs Theater gehört Handlung, nicht Contemplation. Aufs Theater gehört das Spiel der menschlichen Leidenschaften; und ein ächter Dichter und Componist weis aus diesem unerschöpflichen Stoffe so viel Erhabenes zu ziehn, dass er nicht nöthig hat, um die Zuschauer zu rühren, auch noch die Formen der Kirche mit zu Hülfe zu rufen. Es ist sehr merkwürdig, dass, unter den Neuern, grade der Dichter und der Componist, die am kühnsten in die tiefsten Tiefen der menschlichen Natur hinabgestiegen und die lebendigsten Wirkungen auf das menschliche Herz hervorgebracht, dass Göthe und Mozart, obgleich grade sie zu-

gleich von gewissen Seiten her, Beide als halbe Heiden behandelt werden, nie ein christliches Gebet auf der Bühne profanirt haben. Der eine hat sich wohl gehütet, Clärchen an die Lampen knien, statt das Volk anrufen zu lassen, und der andere das Requiem an den Don Juan zu hängen, wie seine Pariser Verbesserer. Zeige man uns doch aber heute eines unsrer neuen psalmodirenden Stücke, das uns so durch und durch ergriffe und erschütterte, wie der alte Don Juan in seiner sublimen Frivolität, oder Clärchen in ihrer sublimen „Nuance zwischen der Dirne und der Göttin.“ *)

Die Alten durften allenfalls noch ihren Cultus auf dem Theater reproduciren; denn ihr Cultus selbst war nur Handlung. Sie lebten in, und mit, und nach der Natur; und ihr Naturcultus war so mit ihrem ganzen Leben verflochten, dass er mit diesem Leben selbst sich auch auf der Bühne zeigen durfte; denn sie predigten nicht, sie tanzten vor ihren Göttern. Ja selbst bei den heutigen katholischen Südländern, wo der Cultus auch mehr auf die Phantasie berechnet ist, gleich der Kunst selbst, wo das Volk im Freien lebt, und sein Leben sich stündlich mit religiösen Observanzen kreuzt, da kann Manches der Art sich noch auf der Bühne mit wiederholen, ohne ihm Anstoss zu geben, wie wir es namentlich auf der spanischen Bühne noch sehn. Wir Nordländer aber, mit unsrer Verkünstelung der Sitten und der

*) Göthe Briefe aus Italien.

Moral, mit unsrer oft lächerlichen Pruderie im Leben, mit unserm Spiritualismus, unsrer Anbetung im Geist und in der Wahrheit, unserm „verschlossnen Kämmerlein“ beym Beten, unserm ernsten, fast düstern Cultus in der Religion, wir entweihen das Gebet, wenn wir es auf dem Theater unter das Getriebe der Leidenschaften mengen, um so mehr, da auch alle unsre Theaterleidenschaften an der Unnatur unserer wirklichen kranken. Denn wenn zum Beyspiel Trojaner und Achaier sich zu Ehren erzürnter Götter die Hälse brechen, die in Person mit dreinschlagen, und „brüllen wie zehntausend“, wenn sie eine Blessur davon getragen, so liegt darin nichts Unnatürliches. Wenn aber Katholiken und Hugenotten sich erwürgen, zu Ehren des unsichtbaren Gottes der Liebe, so ist das doch nur etwas höchst Widernatürliches.

So macht es auch ein ganz hübsches Theaterbild, wenn ein verliebter Ritter vor einem schönen Fräulein, eine reuige Tochter vor einem ehrwürdigen Greise, kniet; denn das ist natürlich, menschlich, wahr. Wenn aber ein gurlihaftes Suschen hinter ihrer Kartoffelschüssel ein Tischgebet affectirt, und ein verliebter Mexicaner darüber in Thränen zerfliesst, so ist uns das doch nur über alle Massen lächerlich; auf das Mindeste aber erscheint es überflüssig, wenn Desdemona, nachdem unsre Erschütterung bereits durch ihre Romanze und das Gondolier-Echo erschöpft ist, noch zu guter Letzt zum Abendgebet an einem ungraziösen Grossvaterstuhl niederkniet.

Wenn nun schon solche allgemeine Nachahmung unbestimmter religiöser Momente, die aber doch am Ende Jedermann nach seiner Weise hat und haben kann, widrig auf der Bühne ist, wie viel widriger, wie völlig anstössig wird nicht erst die directe Wiederholung bekannter Formeln, welche das Volk gewohnt ist, sonst nur an heiliger Stätte zu beobachten, welche es zu Hause kaum wagt, im engen Familienkreis, bey einem fröhlichen häuslichen Feste, als unterhaltendes Spiel in Scenen zu setzen.

Ist es wohl schon Jemand eingefallen, auf dem Theater das Vaterunser beten zu lassen?

Wie kann man also auf dem Theater eine Kirchenmelodie intoniren lassen, welcher sogleich jeder Zuhörer unwillkürlich die kirchlichen Textworte unterlegt?

Was würden wir, nach jetzigen Begriffen, wohl von einem englischen Gouverneur sagen, der, in einer ostindischen Stadt, das Sonnenfest der Braminen, oder die Jessonda aufführen liesse, und seine Hindus zu dieser Nachäffung ihrer religiösen Ceremonieen einlüde? Nun frage ich, hat uns denn die gepriesene Civilisation unsrer Tage, mit ihren Siebenmeilenstiefeln, noch nicht weiter gebracht, als dass wir, durch unsre öffentlichen Schauspiele, nicht nur, wie in der Jüdin, unser nicht christliches Publicum, sondern sogar, wie in den Hugenotten, unser eignes Volk, in seinen heiligsten Gefühlen und Traditionen verletzen; dass wir vor ihm, dem wir

täglich von seiner obherrlichen Gewalt vorschwatzen, nicht einmal so viel Zartgefühl beobachten, als wir von einem fremden Despoten vor einem fremden Volke verlangen, das er gewohnt ist wie seine Sclaven anzusehn?

Ich schweige von der ästhetischen Frage, welche hiebey der blosse gesunde Geschmack aufwerfen könnte. Denn eines Theils sind wir ja schon längst daran gewöhnt, bey unsern neuesten Bühnenerzeugnissen alles Andre zu suchen, nur nicht den guten Geschmack; anderntheils sind die Hugenotten nicht für das deutsche sondern für das französische, solche Knalleffecte verlangende, Theater geschrieben worden; endlich aber scheint mir die Idee, aus einem Religionskriege einen Operntext zu machen, von Hause aus so total unästhetisch und geschmacklos zu seyn, dass es auf ein Mehr oder Minder dabey am Ende wohl gar nicht mehr ankommt. *Cosi fan tutte* ist darum nicht minder eine der köstlichsten Opern, weil sie auf einen der dümmsten Texte gesungen wird die existiren. Darum halte ich mich hauptsächlich an die Schicklichkeitsfrage, an das was der französische Parlamentsstyl *une question d'opportunité ou d'inopportunité* nennt.

Ob unsre eminenten Civilisationsfortschritte jemal unsere Nachkommen zu der *opportunité* führen werden, ungestraft die Kirche ins Theater versetzen zu können, dies weis ich nicht. Das aber weis ich, dass bey der heutigen Bildungsstufe unsers Volks

(des gemeinen nehmlich) ein solcher Versuch mir sehr *inopportun* und eine grosse Ungeschicktheit, oder wenigstens Unüberlegtheit zu seyn scheint. Nun möchte ich wohl wissen, ob es denn wirklich für uns Deutsche ein ewiges und unabweisbares Gesetz des Fatums ist, dass wir jede Ungeschicktheit, welche Langeweile, Luxus und Industrie sich in der grossen französischen Hauptstadt erdenken, auch augenblicklich sclavisch in unsern kleinen deutschen Provinzialstädten nachahmen müssen; grade als hätte die Natur uns alles Geschick versagt, uns selber Ungeschicktes zu erfinden, oder als hätten wir an dem was wir bereits ungeschickt erfunden und nachgeahmt noch nicht genug.

Der Einwand, dass der Componist der Hugenotten ein Deutscher, und daher die Aufführung seines Werks Pflicht für uns ist, scheint mir übrigens hier ganz und gar nicht anwendbar. Denn alles Genie, alle Liebenswürdigkeit desselben, und alle persönliche Achtung für denselben, darf uns doch nicht verhindern, die Wahrheit auszusprechen, dass just einem Deutschen am ersten obliegt, sein Land hinlänglich zu kennen, um zu wissen, was für dessen Bühne passt oder nicht, daher er also wohl darauf verzichten durfte, ein so durchaus französisches Sujet auch nach Deutschland versetzt zu sehn, und den deutschen Theatern die Nichtaufführung gewiss würde zu Gute gehalten haben.

Nach meinem Gefühl ist zwar gewiss an und für sich nichts dagegen zu sagen, dass ein Componist

den, so zu sagen, heidnischen Parisern, die keine andere Religion mehr haben als die Politik, Luthers Choral zu einer Opernarie umsetzt. Das Genie, wie Moliére sehr richtig gesagt hat, „nimmt sein Gut (das Schöne) überall wo es dasselbe findet.“ Wäre das Genie unglücklich genug, in dem Augenblick, wo es von diesem Gut inspirirt ist, daran zu denken was künftig die Menge daraus machen wird, so käme nie etwas Geniales zu Stande. Denn — wer legte nicht sogleich die Feder nieder, sobald er an die Menge denkt? — Es war daher dem Componisten erlaubt, zu vergessen, dass, einmal zur Opernarie umgesetzt, er Luthers Choral unausbleiblich den Pariser Potpourri- und Galoppfabricanten als Salon- und Ballstück, und damit den Drehorgelspielern als Gassenhauer, preisgab. *) Allein die Mittler zwischen dem Genie und der Menge, die Theater, die sollen Letztere im Auge behalten. Und darum frage ich, müssen denn nun auch wir, mitten in Luthers Vaterlande, mitten in der protestantischen Kirche, uns ebenfalls vor den Ohren ihrer Bekenner, an dem Andenken ihres Lieblingshelden versündigen, indem wir das protestantische Choralbuch im Theater entweihen, dessen Melodieen wir des Volkes Kindern für die Kirche lehren?

*) In der That habe ich, vierzehn Tage nach der ersten Aufführung der Hugenotten, in einem französischen Journal angezeigt gelesen: *Variations sur le chant de Luther des Hugenots* etc. Denke man sich nun einen römisch-katholischen Christen, der auf dem Pult einer Clavierschülerin etwa ein *Cahier* fände, betitelt: *Variations sur le Stabat mater de Pergolese, par Mr. l'abbé Gelinek?* — *Anm. d. Vf.*

Auch dagegen ist an und für sich weiter nichts zu sagen, dass ein französischer Dichter, den blasirten Parisern, die nur noch ins Theater gehen, wenn sie etwas für ihre Tagespassionen drin finden, aus ihrer Bluthochzeit ein Schauspiel macht, in dem Augenblick, wo man in Spanien, zu Ehren der Freiheit und Toleranz, die heutigen Mönche dafür verbrennt, dass ihre Vorgänger einst, zu Ehren der Tyranney und Intoleranz, Ketzer verbrannten. Müssen wir aber deswegen ebenfalls gleich wieder unserm, aus gemischten Confessionen bestehenden, deutschen Volke diesen Greuel in denselben grellen Farben ausmalen, just in dem Augenblick, wo wir, Dank sey es nun der Toleranz oder dem Indifferentismus, eben erst mühsam dahin gelangt sind, seine gegenseitigen Anfeindungen aus Glaubensverschiedenheit nothdürftig zu beseitigen, oder wenigstens im Zaum zu halten?

Hätten wir noch freie Hoftheater, wo nur die gebildeten Stände eingeladen würden, deren ästhetischer Sinn solche Kühnheiten aus dem blos künstlerischen Gesichtspunkte betrachtet, so möchte eine solche Vorstellung noch hingehn; (auch in Paris ist die grosse Oper durch ihre Kostspieligkeit wenigstens den ganz ungebildeten Klassen in der That verschlossen.) In einem bezahlten Theater aber, wo, wie bey uns, auch der Roheste für ein paar Groschen hineingehn, und seine Rohheit am Aesthetischen üben, seinen Vetter, den Statisten, unter den Mönchen heraussuchen darf, da, will mich bedünken, sind solche Vorstellungen durchaus unpassend.

Endlich, — um denn doch auch die Nebenfragen zu berühren — weil in jenem grossen Pariser *égout*, *le grand opéra* genannt, in den alle Hauptstädte Europas sich ihrer ergrauten invaliden *roués* entladen, viermal wöchentlich, für hohes Eintrittsgeld, ein halb hundert verlorne Geschöpfe in Tricot genäht und in gemalte Wellen getaucht werden müssen, um den Müssiggang dieser emeritirten „alten Garde“ zu beschäftigen, an der nichts mehr zu verderben ist, müssen deshalb auch **wir** uns sogleich beeilen, zu Nutz und Frommen unserer Studenten und Gymnasiasten, die nicht zum Müssiggang bestimmt sind und an denen noch viel zu verderben ist, die kleinen Theater unserer honetten Bürgerstädte, für wohlfeiles Geld, in Bayaderenbäder zu verwandeln, bey denen nicht einmal etwas für das Kunst- und Schönheitsstudium herauskommt, da wir die raffinirte Conception nur in eine plumpe zu übersetzen wissen und, zwar die Pariser Nudität nachahmen, aber nicht die Pariser Grazie?

Der geistreiche, mit der jetzigen Zeit gleich mir etwas weniges unzufriedene, *Charles Nodier* fragt seine Landsleute in einer seiner witzigen Jeremiaden:

Oserais-je vous prier de me dire où elle est, votre civilisation?

Diese Frage ist man heut in unsern Theatern fast bey jedem Acte zu thun versucht.

Wenn wir unsers grossen Lessing Nathan aufführen, zu dem in der Regel nur ein ausgewähltes

Publicum geht, so geben wir, aus Ueberzartheit gegen eine Geistlichkeit, die längst keine Juden mehr verbrennt, das Stück ohne Sinn, indem wir die geniale Scene mit dem Patriarchen streichen.

Wenn wir unsers grossen Schiller Don Carlos aufführen, zu dem gleichfalls nur ein ausgewähltes Publicum geht, so geben wir aus denselben Gründen das Stück ohne Sinn, indem wir den mit so tiefer Wahrheit gezeichneten königlichen Beichtvater in einen, dadurch aus beiden Rollen fallenden, weltlichen Diplomaten verwandeln; ja an manchen Orten sogar noch die schönste, und eine der grandiosesten Scenen, die je in irgend einer Sprache gedichtet worden, die mit dem Grossinquisitor weglassen.

Demohngeachtet müssen alle Könige der Vergangenheit sich dazu hergeben, auf das Theater zu steigen, und alle Könige der Gegenwart gehn hin, sie dort zu sehn.

Nun frage ich, welches Privilegium haben die stupiden Mönche eines ausländischen Opernbuchs, sich bey uns auf denselben Bretern breit zu machen, von denen wir Lessings köstlichen Patriarchen, Schillers bewundernswürdigen Domingo und imposanten Cardinal Grossinquisitor verbannen?

Wenn wir das kleine Stück geben, das man aus unsers grossen Göthe Herrmann und Dorothea gemacht, so verwandeln wir den vollkommen ehrenwerthen Herrn Pastor doch in einen Herrn Rec-

tor, aus blosser Aengstlichkeit, das theologische Kleid unsrer Seelsorger nicht auf der Bühne zu produciren.

Nun frage ich, welches Privilegium hat denn ein ausländisches Opernbuch, die Lieder, welche unsre Pastoren mit ihren Gemeinden in der Kirche singen, auf denselben Bretern anstimmen zu lassen, von denen wir das Kleid verbannen das unsre Pastoren ausser der Kirche tragen?

Wenn wir unsers, an der Gleichgültigkeit des Publicums gestorbenen, Heinrich von Kleists Käthchen von Heilbronn geben, so muss, unserm überzeitigen Anstande zu Liebe, die Scene gestrichen werden, wo das verschämte Kind sich weigert, bis an den Knöchel in den Strom zu treten. Und als wir den kühnen, vielleicht zu kühnen Schritt gewagt, unsers kühnsten Dichters kühnstes Werk auf die Bühne zu bringen, da nahm derselbe Anstand, Fausts Monolog vor Grethchens Ruhestätte anzuhören, so dass des armen Mädchens Kämmerlein von diesem verfänglichen Möbel sorgfältig purifizirt werden musste.

Nun frage ich, welches Privilegium haben denn ausländische Operntext- und Balletmeister, bey uns die Bäder, die Bade- und Nachttoiletten ihrer Margarethen von Valois, ihrer Somnambulen und ihrer Serailemeutièren auf denselben Bretern zu etabliren, von denen wir des unglücklichen Grethchens jungfräuliches Bett, und des züchtigen Käthchen entstrumpften Fuss verbannen?

Ich frage, woraus ist eine grössere Wirkung für die Fortschritte der allgemeinen Bildung zu hoffen, aus der Darstellung von Lessings und Schillers geistreicher Opposition gegen Druck und Verfinsterung vor den Reihen eines gebildeten Publicums, oder aus der brutalen Aufregung des ungebildeten Pöbels durch die plumpe Opposition solchen Opernspectakels?

Ich frage, woraus ist ein grösserer Schaden für die allgemeine Sitte und Sittlichkeit zu fürchten, aus der vergeistigten, speculativen Sinnlichkeit des poëtischen Genies, die den Geist erhebt, indem sie die Sinne fesselt und schreckt zu gleicher Zeit, oder aus der geistlosen, groben Materialität der prosaischen Theaterindustrie, die den Geist erniedrigt, indem sie alle Sinne lockt und entfesselt, ohne Mas und Gegengewicht?

Und nun frage ich noch einmal mit *Charles Nodier:*

Oserais-je vous prier de me dire où elle est, votre civilisation?

Luther und Lessing, Göthe und Mozart, Schiller und Kleist, ja der selige Nicolai und der selige Doctor Bahrdt selber, müssten sich vor Unwillen und Scham im Grabe umwenden, wenn sie diese Fortschritte unsrer „Aufklärung“ mit ansähen.

Der selige Börne aber, jener geistvolle Spötter, würde sich vor Schadenfreude umwenden, könnte

er die Hugenotten auf dem Theater seiner und Göthes Vaterstadt sehen. Denn ich bin ganzes Ernstes geneigt zu glauben, dass hiebey, wie schon oft bey dem anscheinend Possenhaften, die Nemesis selbst ihre Hand mit im Spiel gehabt, und die neue Oper, deren Schöpfer selbst unbewusst, zum Werkzeug gebraucht hat, um das Volk Gottes durch eine recht eclatante „Ironie des Heiligen" an den liberalen Widersachern seiner Emancipation zu rächen, und der christlichen Aesthetik, für ihre höchst unzarte Aufführung der Jüdin, recht eindringlich Gleiches mit Gleichem zu vergelten.

Glaubt man denn aber nicht, dass dergleichen Spiel mit dem Heiligen, endlich zu dem unheiligsten und bittersten Ernste führen kann?

Es kommt nicht so sehr darauf an, welch eine Religion, und welch einen Cultus ein Volk hat, sondern blos darauf, dass es die Religion und den Cultus, den es hat, respectire.

Nun gewöhnt sich aber leider der Mensch an nichts so schnell, als an das Schlechte, und entwöhnt sich von nichts so leicht, als vom Respect. Für heute erregen dergleichen Stücke noch das Aergernis der Bessern, selbst aus dem gemeinen Volke. Allein gebe man sie diesem Volke öfter, und allmälich wird es eben so stumpf werden gegen diese Entweihung des ihm jetzt noch Ehrwürdigen, als es bereits auf ähnlichem Wege gegen so vieles Andere stumpf geworden, was ihm sonst heilig und

ehrwürdig war, wie Königs-, oder Vatergewalt, Lehrer-, oder Richteramt, Dichter-, oder Frauenwürde; wie Hoheit und Alter, Liebe und Gesetz, Genie und Schönheit; aus deren Cultus doch nichts desto weniger jene Civilisation nur allein hervorgegangen, mit welcher wir jetzt prahlen, nachdem Andere sie geschaffen.

Ehe man wagen durfte, Socrates den Giftbecher, Maria Antoinette die Guillotine, Kotzebue den Dolch zu bieten, musste man sie erst dem Spotte der unwissenden Menge Preis geben. So wie mit den Menschen aber, so geht es auch mit den Dingen. Sey man unbesonnen genug, diese heute der Menge als Gaukelspiel hinzustellen, und morgen wird sie dieselben in den Koth treten. Denn den ästhetischen Sinn des Spiels fasst sie nicht; wohl aber erfasst sie mit Begier Alles, was den Schein des Abwerfens irgend eines Zwanges in sich trägt.

Wir haben eine Büchercensur, welche gebildeten Leuten ihre, wieder für gebildete Leute bestimmten, Schriften inspicirt und verstümmelt, eine Bücherpolizey, welche den Gebildeten, die keine Lust, und den Ungebildeten, die keine Zeit haben, schlechte Bücher zu lesen, diese gefällig anzeigt, dadurch, dass sie dieselben verbietet. Haben wir denn keine Theatercensur und keine Theaterpolizey, welche dafür sorgt, dass in den Schauspielhäusern, wo die Gebildeten fast nicht mehr hingehn, weil man ihnen fast nur noch Unsinn giebt, für die Ungebildeten, die

fast allein nur noch hingehn, dieser Unsinn doch wenigstens nicht bis zum Anstössigen gesteigert werde?

Zwar kann ich allenfalls begreifen, dass in einer Zeit, wo man von Oben herab glaubt, nicht liberal genug seyn oder scheinen zu können, man lieber bey dergleichen Unziemlichkeiten ein Auge zudrückt, um nicht durch offnes Einschreiten, bey jener vorlauten Afterkritik, die so gern den Namen der öffentlichen Meinung usurpirt, der Illiberalität anrüchig zu werden. Um so weniger aber begreife ich, dass nicht von Unten her, die ächte öffentliche Meinung von ihrer Seite einschreitet, nehmlich derjenige Theil des Publicums, der noch Sinn hat für das was sich ziemt, „(mit Leonore von Este zu reden,)“ und dem eben deshalb auch am besten ziemt, bey solchen Gelegenheiten sich zum Organe des öffentlichen Anstandes zu machen.

Kann mir denn überhaupt Niemand sagen, welches denn eigentlich die moralische Cholera, die moralische Grippe ist, die wie Bley auf unsere Zeit drückt, und jene klägliche und schmähliche Mattigkeit über uns gebracht, vermöge welcher wir, wie Starrkrampfkranke, das Widerwärtigste um uns her sich bewegen sehn, ohne auch nur eine Hand auszustrecken, um das uns Anwidernde von uns zu stossen, wie Betrunkne, die ins Dampfwagengeleis getaumelt sind, ruhig auf unserm Platze liegen bleiben, ohne auch nur die leiseste Bewegung zu machen, dem heransausenden Ungethüm auszuweichen,

das uns zu zermalmen droht? Ich weis nicht, ist es Feigheit oder Leichtsinn, Trägheit oder Blindheit, Kleinmuth oder Uebermuth, was uns so gleichgültig, so willenlos, so unthätig macht; aber was ich weis, das ist, dass ich diese Zeit inständigst bitten möchte, meine Ohren nur nicht länger mehr mit ihrem pomphaften Worte Freiheit zu ermüden, so lang meine Augen das nicht sehen, worauf allein alle Freiheit beruht, — Energie; so lang ich sehen muss, dass wir nicht einmal einer tactlosen Theaterdirection gegenüber uns die Freiheit nehmen, das Schlechte schlecht zu nennen, und es in das Nichts zurückzuschleudern, aus dem es sich nie hätte hervorwagen dürfen, wenn wir nur halb so viel Herz gegen das lebendige Genie hätten als gegen das todte; so lange ich sehen muss, dass wir Göthe, Byron, Mozart, ja dass wir Kotzebue frivol nennen, und doch Stücke wie die Hugenotten, die Jüdin, die Somnambule geben, und wohl gar applaudiren.

Damit will ich indessen nicht sagen, dass die Hugenotten eine schlechte Oper sind; im Gegentheil, hinsichtlich der Musik scheinen sie mir eine sehr schöne Oper zu seyn; sondern nur, dass ihre Aufführung in Deutschland eine unpassende Handlung ist; und dass man daher, wegen des Schadens, der dadurch für die ungebildeten Zuschauer entstehn kann, sie ohne Gnade von der Bühne verbannen sollte, es den Gebildeten überlassend, um dem Componisten sein Recht zu geben, die Musik daraus in ihren Concerten und Privatzirkeln aufzu-

führen, wo sie keinen Schaden stiften, sondern nur Genuss gewähren kann.

Der Mensch ist einmal ein sinnliches Wesen und ein Sclave seiner Phantasie. Bekanntlich aber kommt der Gewalt, welche über Letztere das Auge übt, keine andere gleich. Wer fühlt sich nicht erbaut, wenn er ein schönes Oratorium hört; allein würde man es wohl im Costüm auf der Bühne sehen wollen? Einem Menschen von Geschmack müsste dabey zu Muthe seyn wie einem Bildhauer in einem Wachsfigurencabinet. Wer möchte wohl beym Lesen im einsamen Zimmer den Prolog des Faust missen, oder selbst den zweiten Theil? Würde es aber wohl dem fanatischsten Göthecorax einfallen „mögen", Beides im Theater, in Gegenwart der Galerie sehen zu wollen? Als Genuss, sey er auch noch so geistig, darf man das Heilige nie in vollkommner Enthüllung dem Auge der Menge blosstellen. Denn da nirgend durch menschliche Mittel eine vollkommen äussere Darstellung zu erreichen ist, überall der Leporello den Marcel singen muss und überall die Hälfte der badenden Weiber hässlich ist, so zieht die leiseste Störung dieser Art das Heilige sogleich zur Posse herab. Daher würden die Hugenotten im Concert, als Cantate gesungen, gewiss von der besten Wirkung seyn, während bey der materiellen Vorstellung der Chor der blutdürstigen Mönche, der Choral bey Wein- und Pulverdampf, nur widrig werden.

Dergleichen ersinnt und duldet die Ver- und Ueberbildung einer absterbenden Civilisation;

dem ge- und unverbildeten Menschen einer werdenden ist es Bedürfnis, sein Heiligstes vor den profanen Augen der Menge zu verbergen. Wer heilig liebt, der küsst seine Geliebte nicht vor Zeugen; wer andächtig betet, der lässt sich seine Gebete nicht zur Unterhaltung vorsingen. Es war daher ein richtiger Takt unserer Väter, durch die schwarzen Kleider bey Aufführung von Oratorien sogleich anzudeuten, dass dies kein gewöhnliches Concert sey. Eben so aber ist es ganz im Sinn einer Zeit, die weder mehr recht zu lieben noch recht zu beten versteht, Gebete und nackte Mädchen auf denselben Bretern zusammen zu stellen; denn Inconsequenz, das ist ja der eigentliche, charakteristische Stempel dieser Zeit.

Als vor Jahren Schiller sich, aus übertriebnem Idealismus, ebenfalls zu dem Irrthume verleiten liess, die Beichtscene der Maria Stuart auf das Theater bringen zu wollen, da empörte sich noch, und zwar mit Recht, ganz Deutschland dagegen. Dennoch stand Deutschland damals in der Epoche, von welcher wir heute auch wieder behaupten, sie sey eine „gottvergessne“ gewesen und der betrübte Nachklang von Friedrichs des Grossen „Freygeisterey“.

Wie kommt es denn nun, dass wir, in unsrer Zeit unendlichen Eifers für das Volk und seinen Willen, uns nicht gegen die Travestie der Schillerschen Beichtscene in den Hugenotten auflehnen und gegen ähnliche Travestieen in unsern neuesten Opern, da sie doch, vor der Hand wenigstens noch, dem Volke durchaus eben so anstössig seyn müssen?

Als Iffland, in den Talar des barocken Wernerischen Martin Luther gehüllt, auf dem Berliner Theater das Lied anstimmte, das den Schlussstein zu der Musik der Hugenotten ausmacht, da empörten sich jene verrufnen Gardeoffiziere gegen ihn, die wir jetzt bald als „Diener des Despotismus“, bald als Anhänger des „neuen Judenthums“ bezeichnen.

Wie kommt es denn nun, dass in unsrer Zeit der Freiheit und des neuen „Lutherthums“, wir gegen einen ähnlichen Missbrauch dieses Liedes, nicht einmal so viel Muth zeigen, als jene, (beyläufig gesagt, der Emancipation der Frauen und der Jüdinnen wenigstens nicht unholden) „Diener des Despotismus“?

Ich pflege für meine Person allen Emancipations- und sonstigen Gesetzen, und noch mehr Denen, die damit zu thun haben, so viel als möglich aus dem Wege zu gehen; also weis ich nicht, wie weit in unsern Freiheitstagen gesetzlich die Freiheit des Publicums im Theater geht, und wie weit das souveräne oder das gemeine Volk sich dort emancipiren darf, ohne Gefahr zu laufen, von seinen eignen Dienern arretirt zu werden. Das aber weis ich, dass, nach den simpeln Gesetzen des gesunden Menschenverstandes, Jedermann, da wo er für sein Geld ist, die Freiheit haben sollte, sein Gefallen oder Missfallen an dem kund zu thun, was man ihm für sein Geld gibt und dass, als wir noch gute Stücke und gute Schauspieler besassen, wir sie zum Theil blos dem Umstande zu verdanken hatten, dass

die schlechten Stücke und die schlechten Schauspieler jeden Augenblick gewärtig seyn mussten, ausgepocht zu werden.

Nun sollte ich meinen, was Männer wie Schiller und Iffland sich ihrer Zeit vom Publicum mussten gefallen lassen, das müsste wohl auch einem heutigen Dichter oder Theaterdirector geboten werden können, wenn einer oder der andere sich so weit vergisst, dem Publicum Anstössiges zu geben. Und da wir denn einmal so eifrig sind, die Pariser Stücke auf unsre Breter herbey zu holen, so wünschte ich denn doch wenigstens, dass wir nicht auf halbem Wege stehen blieben, sondern auch gleich die Art und Weise des Pariser Parterres mit vor unsre Breter herüber holten. Dieses Parterre lässt sich selbst von Namen wie Victor Hugo nicht imponiren, sondern pocht seinen Text aus, wenn ihm die neue Oper nicht gefällt. Also, da nun auch einmal der Theaterritus dem Publicum keine andere Art, seine Meinung kund zu thun, lässt, als Klatschen oder Pfeifen, so müssten, nach meinem Gefühl, in Deutschland Stücke wie die Angeführten, ohne Weiteres, herzhaft ausgepfiffen, des schuldigen Respects vor dem Genie wegen aber die Musik, die es daran verschwendet, am folgenden Tage im Concert gesungen und applaudirt werden; so wie vor Alters die erzürnten Edelleute, wenn sie einen Geistlichen schlagen wollten, ihm erst das Kleid auszogen. *)

*) „Das Genie nimmt seinen Stoff, das Schöne, wo es ihn findet“ spricht (vorstehend S. 15) mit *Molière*, auch unser Verf., und

„Aber die Kosten?“ höre ich die Industriellen fragen. „Dann kommt ja die Direction um ihre „Kosten, und leidet Schaden an ihrer Industrie!“

---

hat damit, wenn auch nicht grade den Operndichter, doch den Componisten, welchem die Hugenotten Stoff zu so Schönem und Herrlichem geworden sind, freigesprochen. Nur mit den Directionen teutscher Opernbühnen will er es zu thun haben; nur ihnen, als „Mittlern zwischen dem Genie und der Menge“, will er es zur heiligen Pflicht machen, das Stück, als unteutsche Ausgeburt französischer Sitten- und Geschmackverderbtheit, dem teutschen Publicum, — oder vielmehr dem teutschen Volke, — oder vielmehr dem teutschen „gemeinen“ Volke (S. 5 – 6), nicht vorzuführen, als verderblich für dessen Religiosität und Sittlichkeit; — äusserstenfalls will er, in Ermangelung einer Opern-Censur, das teutsche Volk selbst auffodern, als Organ des öffentlichen Anstandes, sich gegen Aufführungen des so anstössigen Stückes auf teutschen Bühnen laut aufzulehnen.

Der Rigorismus unsers Verf. ist uns ehrwürdig. Es will uns aber bedünken, als habe er es mit dem besprochenen Stücke doch etwas Weniges allzustreng, ja vielleicht viel zu streng genommen.

Sprechen wir zuerst von der Grundidee des Operndichters, einen Religionskrieg, und gar die scheusliche Pariser Bluthochzeit, zum Gegenstand eines Opernbuches zu machen, einen Gegenstand, welcher freilich weit eher ins Grab ewiger Vergessenheit verscharrt, als von der Bühne herab Katholiken und Protestanten

Und — damit habe ich denn auch zugleich die Antwort, auf meine Frage, woher unsre heutige moralische Mattigkeit kommt.

---

wieder ins Gedächtnis zurückgerufen werden sollte, — so verkennen wir keineswegs, dass die greuelhafte Bartholomäusnacht ein empörendes, dem französchen Hofe ewig zur Schande gereichendes Factum bleiben wird; es ist aber auch bereits ein historisch so allgemein bekanntes, ja, sogar ein schon so oft dramatisch bearbeitetes Factum, dass von einer grössern Verbreitung durch Bearbeitung zu einem Operntexte keine Rede mehr sein kann.

Namentlich aber wird, durch die vorliegende Bearbeitung, die protestantische Religion, das ganze Stück hindurch, im edelsten, würdigsten Lichte vorgeführt. Und auch für Katholische ist es beruhigend, dass die ganze Barthélémy überall nur als ein politisches Factum, was sie auch geschichtlich in der That nur war, dargestellt erscheint.

Ob es überhaupt ein noch nicht dagewesenes Scandal ist, Religionsstreite auf die Bühne zu bringen, diese Frage ist, unsers Wissens, schon seit 25 Jahren beantwortet; denn so lange bereits ist es her, dass in dem lutherischen Berlin Werners Weihe der Kraft von den Bretern herab leuchtete, wo Luther selbst der Held des Stückes ist und seine religiösen Streitigkeiten mit Pabst und Kaiser den Stoff des Stückes bilden. All dies erregte damal keineswegs Scandal, es konnte vielmehr nicht oft genug gegeben und wiedergegeben werden und wurde unzähligemal mit Rührung und wahrer Erhebung angesehen.

Eben von der Industrie! Die Industrie, das ist unsre Cholera; das ist unsre Grippe.

Aber auch im Einflechten der lutherischen Choralmelodie „Eine veste Burg ist unser Gott" vermögen wir weder etwas bis jetzt Unerhörtes noch auch etwas an sich selbst Anstössiges, ja sogar das Gegentheil zu finden.

Nichts Unerhörtes, denn seit mehren Jahrzehnten sind wir ja gewohnt, in der Zauberflöte, vor der Wasser- und Feuerprobe, den christlichen Choral: „Ach Gott vom Himmel sieh darein" aus dem Munde der feuerbehelmten Ritter (heidnischer Isispriester) ertönen zu hören, ohne dass, seit diesen vielen Jahren, ein Censor aufgetreten wäre, um gegen dieses Einflechten einer christlichen Kirchenmelodie in ein heidnisches Stück, gegen den Verbrauch unsers Kirchenliedes zu einer Aegyptischen Neophiten-Präparation, wofür wir alle überall nicht einmal einen Grund zu errathen wissen, als gegen eine Profanation des Heiligen oder Kirchlichen, oder als gegen ein den Bekennern des christlichen Glaubens gegebenes Aergernis, zu eifern.

Eben so, nur mehr motivirt als der christliche Choral im Vorhofe des Isistempels, haben wir bei Aufführungen der Weihe der Kraft sogar mehre Choräle Dr. Luthers von unsern teutschen Bühnen herab ertönen gehört, und dies sogar zur Erbauung und Ermuthigung, ja zum Thriumphe eifriger Protestanten, und doch keineswegs zum Verdruss der Katholiken, welche jedenfalls in der Toleranz und darin vor den Protestanten voraus sind, dass sie ihnen die Anerkennung so gerne widerfahren lassen, welche diese, aus dünkelhafter Undultsamkeit, ihnen zu versagen sich sogar zum Verdienst anzurechnen pflegen. „Was in meinem eigenen Hause schwarz

Vor einer Geldfrage muss heut zu Tage Alles zurückweichen, was sonst öffentliche oder Privat-

---

„ist, finde ich in dem eurigen nicht weiss.“ (J. Weizels Brief an die Redaction der Cäcilia, Bd. II., Hft. 5, S. 36).

Warum soll aber, was der Componist Mozart und der Schauspieldichter Werner thun durften, der Dichter der Hugenotten nicht thun, ein Componist dessen Gedicht nicht benutzen, eine Opernbühne es nicht aufführen dürfen? — warum grade die Hugenotten nicht, in welchen die lutherische Choralmelodie überall, weit entfernt, profanirt und weltlich behandelt zu sein, so ausgezeichnet edel, fromm und erhebend behandelt ist, — weit entfernt, unmotivirt mit Profanem vermengt, geschwärzt und in den Staub gezogen und „in eine Opernarie umgesetzt“ zu sein, vielmehr überall grade als Gegensatz der weltlichen Musik und des Unheiligen, stets streng und kirchlich edel behandelt, überall wie von einer eigenen Glorie und Heiligkeit umstrahlt hervortritt, und überall als Anklang aus einer höheren Welt, als Symbol des Glaubens und Hoffens, als Anrufung des Göttlichen Schutzes bei drohender Gefahr, oder in den Momenten der höchsten Erhebung ertönt, zwar in einzelnen Anklängen sich durch das ganze Stück ziehend, aber immer nur in dem Munde des ehrwürdigen, in seinem starren Calvinismus so liebenswürdigen *Marcel*, welcher als Repräsentant einfachen aber unerschütterlichen frommen Glaubens, ja als Märtyrer, gezeichnet ist. — Uns dünkt eine solche Behandlung eher Heiligung als Entweihung eines Kirchengesanges genannt werden zu können. Und wir getrauten uns zu wetten, (wäre der Gegenstand nicht zu ernst für eine Wette,) dass der eifrige Protestant, welcher seinen Lieblingschoral Abends im Theater

censur übte, Kirche, Staat, und Sitte, gesunder Menschenverstand und gesunder Geschmack. Vor

---

aus so erschütternden Scenen, wie die des vorliegenden Stückes hervortönend und von eines Meyerbeers zauberischen Harfenklängen verklärt vernommen hat, die alterthümliche Melodie nicht nur neu liebgewinnen, sondern sie am folgenden Morgen in der Kirche mit neuer, früher noch nie empfundener Inbrunst und Erhebung anstimmen wird; — eine Wirkung, welche in Ansehung des in einen Aegyptischen Denkspruch umgesetzten Chorals „Ach Gott vom Himmel sieh darein", der Lage der Sache und der Personen zufolge, nicht einmal auf gleiche Weise eintreten kann.

Wollte man übrigens, allem Obigen zum Trotze, behaupten, es mögte am Erklingen einer lutherischen Kirchenmelodie von der Bühne herab die Menge sich zum Theil einigermasen scandalisiren, so würde, auch selbst dann noch, die schöne Rechtfertigung übrig bleiben, welche, im Einklang mit *Molière*, unser Verfasser vorstehend (S. 15) so schön mit den Worten ausdrückt: „Wäre das Genie unglücklich genug, in dem Augenblick, wo es von diesem Gut inspirirt ist, daran zu denken, was künftig die Menge daraus machen wird, so käme nie etwas Geniales zu Stande. Denn — wer legte nicht sogleich die Feder nieder, sobald er an die Menge denkt."

Das war es, was wir, als Apologie der Wahl des historischen Stoffes, so wie über die Einflechtung der lutherischen Hymne, der Wahrheit oder wenigstens unsrer Ueberzeugung zur Steuer zu sagen, uns verpflichtet achteten.

---

der Zauberformel: „dadurch wird eine Speculation gestört," müssen göttliche und menschliche

---

Wohl Weniger, als wir bisher aus dem religiösen Gesichtspuncte gesagt, wüssten wir zu Gunsten des poetischen und scenischen Werthes der Bearbeitung und Führung des Stükkes zu sagen, welcher indessen, neben dem lossen und nicht selten unklaren Zusammenhange, doch das Verdienst nicht abzusprechen ist, dem reichen Genius des Tondichters eine Menge glücklich erfundener musikalischer Situationen und, seiner von Natur und Kunst so verschwenderisch ausgestatteten Schöpferkraft, würdige Aufgaben darzubieten.

Reden wir endlich von dem Vorwurfe der Unsittlichkeit und Indecenz, der vom Dichter in das Stück eingeflochtenen Lascivität.

In dieser Hinsicht ist eigentlich nur eine einzige Scene auszuzeichnen, über welche aber Herrn *Scribe* der Vorwurf schmähliger, ja schamloser Augendienerei gegen das lascive Pariser Parterre darum doppelt und dreifach treffen muss, weil die frivole Scene eigentlich nicht einmal in einem Zusammenhange mit dem Ganzen des Stückes steht, vielmehr recht sichtbarlich nur allein in der Absicht eingeführt ist, um den schaulustigen Parisern die beliebte Augenweide stimulirender Tänze und Badescenen nackter Weiber, gewürzt durch die pikante Zuthat belauschender Männer- und Pagenblicke u. dgl. zu gewähren.

Man höre und urtheile selbst, wie all die, nur eines französischen — vielleicht nur eines Pariser Publicums würdigen unzüchtigen Spielereien, über

Gesetze schweigen. Und stellte ein europäischer Kannibale eine unglückliche Wilde neben den ausgestopf-

---

welche in unsern Blättern schon derb genug gesprochen worden, (Rec. des *Actäon*, Bd. XIX, S. 89) und welche in der französischen Operndichtung nachgerade völlig stereotyp geworden sind, auch dem Dichter der Hugenotten eine unentbehrliche Zuthat geschienen haben.

Der zweite Act eröffnet sich in einem Lustgarten, in welchem die königliche Prinzessin Margarethe von *Valois* und ihre Damen versammelt sind, sich der schönen Natur freuen u. s. w. — Das wäre nun wohl Einleitung genug zu dem, was in diesem Garten vor sich gehen soll, und die Handlung konnte beginnen. — Aber nein! Es muss dem edlen Publicum erst noch eine feine Schüssel servirt werden: die Prinzessin muss finden, es sei doch heute ein ausnehmend schwüler Sommertag, sie habe Lust, in Gesellschaft ihrer schönen Hofdamen, im Flusse zu baden, der sich zu ihren Füssen hinschlängelt. Augenblicklich wird dazu Anstalt und die zum Bade geeignete Toilette gemacht. Die harmlosen, nackten Mädchen treiben erst noch auf dem lustigen Rasen tausenderlei muthwillige Spiele, führen Tänze auf, spielen Haschens, und stürzen zuletzt die alabasternen Gliedmasen in die kristallne Flut, wo man sie aufs Anmuthigste von den Wellen geschaukelt erblickt. — Ein Page, anfänglich unbemerkter oder übersehener Zuschauer all dieser plastischen Herrlichkeiten, wird zwar demnächst hinweggejagt, kehrt aber bald wieder, um einen Ritter anzumelden, welcher (mit verbundenen Augen, was jedoch auf einen ganz anderen Umstand Bezug hat,) vorgelassen zu werden begehrt. — Der Page erhält die Weisung, den Fremden nur immer herbeizuführen, — wobei

ten Leichnam ihres Mannes, wie ein ausländisches Thier, unsrer Schaulust aus, so finden wir unter den

---

denn natürlich der Page es nicht an prickelnden Bemerkungen fehlen lässt: wie glücklich der Geblendete wäre, könnte er sehen, was Er sieht, u. s w. — Nach dieser, nirgend vom Gange des Stückes überall nicht motivirten Bade-Episode, wird endlich der Ritter entschleiert, und das Stück selbst nimmt seinen Fortgang.

Wir haben absichtlich diese Scene und die losse und gänzlich unmotivirte Art, wie sie in das Stück eingefügt und ordentlich bei den Haaren herbeigezogen ist, mit einiger Ausführlichkeit beschrieben, weil eben diese Betrachtung uns, zum Gewinne der herrlichen Composition und unserer teutschen Bühnen, zu dem erfreulichen Resultate führt, — dass man die ganze, unsere teutsche Sitte freilich anwidernde Badescene, eben weil sie so ganz nicht in den Gang des Stückes eingreift, so ganz leicht des Ganzen unbeschadet gradezu weglassen, den Ritter von der Prinzessin, statt im Bade, auf eine nicht sittenwidrige Art empfangen lassen, und so das Stück von allem für uns Teutsche Ungenießbaren befreien kann, wobei es zur Herstellung des Zusammenhanges nur weniger Federstriche bedarf.

Und mit dieser ganz kleinen, das Ganze nicht nur nicht im Geringsten beeinträchtigenden, es vielmehr blos von einem heterogenen Auswuchse befreienden Abänderung, wird die Verpflanzung und möglichst allgemeine Verbreitung der herrlichen Tondichtung auf unseren teutschen Bühnen uns jederzeit als ein reicher Gewinn für diese und für unser teutsches Publicum erscheinen.

d. Red. d. C.

dreissigtausend Gesetzen, die wir täglich discutiren, debattiren und votiren, und durch deren Elaboration wir den Wilden unsre höhere Civilisation darthun, nicht ein einziges, das uns zwänge, solchem Greuel an der Menschheit auf der Stelle ein Ende zu machen; und kein philantropischer Heidenbekehrer rührt eine Hand, um in seinem eignen Lande diejenige aus der leiblichen Sclaverey zu befreyen, für deren Seelenheil er in dem ihrigen sorgte. Denn die Wilde ist jenes Kannibalen Kapital, laut Kontract; höchstens also kann ihr der Philantrop sein Bedauern kund thun, dass seine Collekten ihm bis jetzt nur erst gestattet, ihr Missionarien zu schicken, um sie durch Unterwerfung unter die europäischen Kannibalen das Himmelreich gewinnen zu lehren, dass aber unglücklicherweise seine Gelder noch nicht so weit gereicht, ihr zugleich eine Schiffsladung von Advocaten zu expediren, um sie bey ihren Contracten mit besagten Kannibalen auch alle unvorhergesehene Fälle vorhersehen zu lehren, die ihr in deren irdischen Reichen begegnen können, wie zum Beyspiel den, in Europa ausgestopft zu werden, zum Studium für civilisirte Naturforscher.

Wenn der Himmel uns den Industrialismus erhält, mit seinem, durch die Statistik der correctionellen Polizey so glänzend belegten, „bildenden Einfluss aufs Volk“; wenn wir noch ein Jahrzehend so fortgehn, nach dem System, welchem zu Folge wir schon heute dem „ehrlichen“ Finder unser verlornes Gut wieder abkaufen müssen, und keinen Pflüger auf dem Felde mehr nach dem Wege

ins nächste Dorf fragen dürfen, ohne zugleich in die Tasche nach dem Trinkgelde zu greifen; so hoffe ich es noch zu erleben, dass wir unsrer Eltern Grab an unsern Gärtner vermiethen, um aus den Blumen darauf die Zinsen des Kapitals sogleich wieder herauszuziehn, das uns die Grabstelle gekostet (so wie wir ja schon die Oeconomie erfunden haben „uns der äussern Zeichen der Trauer zu enthalten".) Denn was hat uns nicht bereits der Industrialismus Alles gelehrt in Kapital zu verwandeln? unsers Vaters Jugendsünden und unsrer Mutter Jugendträume, unsrer Freunde Geheimnisse und unsrer Freundinnen Ruf, unsrer Weiber Liebesbriefe und unsre eignen; — ja, was als die Spitze und Blüthe der Civilisation und Industrie zu erfinden nur dem neunzehnten Jahrhundert vorbehalten gewesen, unsrer eignen Nebenbuhler Liebesbriefe an unsre eignen Weiber!

Wir sind eben Alle Speculanten; und nach dem gewöhnlichen Sprüchwort, dass keine Krähe der andern die Augen aushackt, mögen wir daher auch nicht eine falsch speculirende Theaterdirection auspochen.

Wer aber falsch speculirt, der sollte von Rechtswegen auch allein den Schaden davon tragen; und wer heisst eine Theaterdirection auf den Scandal speculiren?

Freilich behauptet man, das Publicum verlange stets nach Neuem. Allein um dem heutigen

Publicum Neues zu geben, braucht man nur die guten alten Opern von *Martini*, *Paesiello*, *Righini*, *Cimarosa*, von *Salieri*, *Dalayrac*, *Grétry* und so vielen Andern, deren Musik nicht altfränkischer ist als die neusten Rococomöbel und Tassen, oder die neu-altfränkischen Steifröcke unsrer Damen. — Ja an vielen Orten Deutschlands brauchte man nur die Opern von Gluck oder Mozart wieder einzustudiren, welche den Directionen wenig Geld kosten, und den Hörern, die doch am Ende nur ins Theater gehn um sich von den Mühen des Tages zu erholen, eine heitere Stimmung bringen; welche wir aber im Winkel liegen lassen, um der modernen Spectakelstücke willen, bey denen dem Zuhörer nur zu Muthe ist, als würde ihm eben die Tortur applicirt, und aus denen er mit Kopfschmerzen und Ohrensausen nach Hause geht, wie nach einem Artilleriemanöver.

Ueberhaupt möchte ich noch Eins fragen bei der Gelegenheit; nehmlich: wird man uns denn nicht endlich einmal wieder komische Opern componiren, bei denen ein honetter und vernünftiger Mensch einmal wieder lachen, und sich wirklich ergözzen könnte? Warum ist denn die gute geistreich unsinnige *Opera buffa* unsrer Väter völlig unter uns ausgestorben, in einer Zeit, die doch behauptet, unendlich viel mehr Geist zu haben, als jene je besessen? Ich möchte wissen, welch ein unseliger Geist der Trübsal in unsre ganze Poesie und Kunst gefahren, dass wir überall nichts mehr sehen, hören, lesen, als Zerrissenheit; zerrissne

Maler, zerrissne Componisten, zerrissne Romanschreiber, zerrissne Dichter, die uns alle nichts malen, singen, erzählen und dichten, als Mord, Noth und Tod, Kreuz, Jammer und Elend; vor allen Dingen aber unglückliche, zerrissne Sänger und Sängerinnen, die schon im dreissigsten Jahr, Dank sey es diesen *par force*-Opern, keinen Ton mehr in der zerschrieenen Brust haben, während *Brizzi* und *Siboni*, die *Mara* und die *Campi* und hundert andere aus der früheren Zeit, noch im funfzigsten Jahre sangen wie die Nachtigallen.

Wenn man sich in der Gegenwart langweilt, so träumt man sich gern in die Vergangenheit zurück oder in die Zukunft voraus. So habe ich mir schon manchmal gedacht, — obgleich es schwer zu denken ist, dass Viel von unsern heutigen Erzeugnissen auf die Nachwelt komme, — wenn nun aber doch einmal, — durch eine jener Launen des Zufalls durch welche sich, für unsre Alterthumskenner und Hieroglyphenleser, in den Pyramiden und in Pompeji Leinwandlappen und Zuckerfrüchte durch Jahrtausende erhalten, — eine Collection unsrer heutigen Kunst- und Literaturlappen und Früchte, nehmlich unsrer Journale und dessen was sie recensiren, irgendwo unter den künftigen Ruinen unsrer heutigen Städte conservirte, bis zu der Zeit, wo die heutigen, aussereuropäischen, ächten Kannibalen Universitäten und Alterthumsvereine haben werden, welche nach unsern Ruinen gelehrte Forscher absenden; so würde ich mich gar nicht wundern, wenn ein solcher kannibalischer Quellensammler, der ohnehin, statt Ruinen

eines Parthenon oder Colosseum der antiken, einer Peterskirche oder eines Münsters der mittelalterlichen „Barbarey", aus unsrer Epoche der „Civilisation" höchstens Spuren von versunknen Dampfwagengeleisen und fossilen Dampfschiffgerippen finden würde, wenn er, sage ich, — vorzüglich nachdem ihm ein günstiger Zufall etwa auch eine vermoderte Sammlung unsrer heutigen Criminalakten in die Hände geführt, — seinen Landsleuten bewiese, „dass er endlich die „längstgesuchte Wiege des kannibalischen Urge„schlechts entdeckt"; (ganz mit derselben Zuversicht, mit welcher unsere heutigen Gelehrten uns aus dem Sanskrit unsere Filiation mit den alten Indiern beweisen;) und wenn er eben so wie diese, für eine solche „ächt vaterländische Entdeckung" von den kannibalischen Majestäten und Societäten, mit Orden, Medaillen und Ehrendiplomen belohnt würde.

Nur müssten die heutigen Fortschritte der Naturwissenschaften freilich es nicht so weit bringen, auch noch uns selber als Mumien für die künftigen aussereuropäischen Reisenden aufzubewahren. Denn sonst könnte unter den kannibalischen Aerzten, Anatomikern, Phrenologen und Physionomikern leicht die gelehrte Frage aufgeworfen werden, wie in einem so chetiven Geschlecht ein so prononcirt menschenfresserischer, blutdürstiger Geist habe wohnen können, als aus dessen Kunst und Literatur unwiderleglich hervorleuchte. Und der natürlich logische Schluss der Naturforscher „dass ein schwächliches „Geschlecht nicht als Urstamm eines stärkern ange„nommen werden könne", dürfte alsdann den glück-

lichen Entdecker des kannibalischen Urvaterlandes in einiges Gedränge bringen.

Man hat so oft Shakespeare vorgeworfen, dass er die Leute sterben lasse, wie die Fliegen; allein gehn denn unsre heutigen Opern ein Haar besser mit den Leuten um? nur mit dem einzigen Unterschiede, dass Shakespeare sie mit Sinn und Verstand umbringt, die neuen Opern aber ohne Sinn und Verstand.

Nichts desto weniger ist es Mode geworden, aus Shakespeares Trauerspielen schaurige und grausige Operntexte herbey zu holen. Warum, frage ich aber, borgt man bey diesem unerschöpflichen Genius denn nicht auch heitere Operntexte? Wie kommt es, dass noch kein Componist daran gedacht hat, Opernsujets zu suchen in Was ihr wollt, Der Liebe Müh' ist umsonst, Viel Lärmen um nichts? Wie ist es aber vollends möglich, dass unsre Componisten sich noch immer den herrlichen Stoff der Lustigen Weiber von Windsor haben entgehn lassen? Den dicken Lablache als dikken Sir John Falstaff in Misstress Forts Wäschkorb verstecken zu sehn, müsste das nicht, unter der Hand eines genialen Componisten, zu einem wahrhaft classischen Gegenstück von Figaros Hochzeit werden? Und warum sollte denn nun der geniale Componist des „Piff Paff" und des „Rataplan" der Hugenotten nicht auch dem dicken Falstaff gewachsen seyn, oder einem Abentheuer Sancho Pansa's, oder einem Schwank Eulenspiegels, welcher

Letztere besonders eine wahrhaft nationale comische Oper geben könnte, wenn ein humoristischer Dichter den Text dazu machte, und nicht ein zerrissner?

Worin hat der Success des Freyschützen gelegen, als in dem Volksthümlichen, in dem ächt Deutschen von Gedicht und Musik? Was gäben die Grimmschen Sagen, des Knaben Wunderhorn, der Phantasus, Musäus, unser reicher Volksmährchenschatz noch für anmuthigen Opernstoff her, (und die Anmuth bleibt denn doch am Ende das A und O aller Kunst,) wenn wir nur noch so viel Kraft hätten zum Humor, wie zum Beyspiel die Engländer immer noch behalten neben ihrem Spleen, der doch wenigstens ein grandioser und kräftiger ist; der sie in Sandwüsten und Eisfelder, Vesuvkrater und Meereswellen, kurz irgend wo hin treibt, wo sie ihr eignes Ich dran setzen, und wo ihnen erlaubt ist, das Lächerliche keck zu verspotten, über das sie sich erheben; während wir, mit unsrer kraftlosen und kleinlichen deutschen Hypochondrie, philiströs nörgelnd in Schlafrock und Pantoffeln sitzen bleiben, und nur Andere langweilen und quälen, Zuschauer und Leser ausser dem Hause, oder Weib und Kind im Hause; und keinen Spass mehr anhören können, ohne dass wir Beleidigung und Ketzerey darin herausklaubten, keinen Spass mehr machen, ohne dass uns nicht die Sentimentalität in den Nacken schlüge und der Pedantismus, und wir zu schulmeistern begönnen, wo wir belustigen wollten oder sollten.

So haben wir, als die Häuslichkeit noch Mode und „Ruhe die erste Bürgerpflicht“ war; als wir noch gehorsame Unterthanen und sorgsame Hausväter waren, im Theater in den Thränenbächen der treuen Fürstendiener und aufopfernden Väter unsrer Familiengemälde schwimmen müssen, dass wir schier in dem nassen Jammer ertrunken wären, um häusliches Leben und häusliche Eintracht zu lernen. Indessen für das Volk war doch darin immer noch etwas Nationales und etwas Verständliches, mithin etwas Bildendes zu holen. Seit aber die Oeffentlichkeit an der Tagesordnung und die „Bewegung“ die erste Bürgerpflicht ist, seitdem wir selber Regenten geworden, und über der Sorge für die Familien Andrer, unsre eigne vernachlässigen, seitdem müssen wir in der Stummen von Portici, den Hugenotten, und allen möglichen furiosen Opern, in Blutströmen waten bis ans Knie, um öffentliches Wesen und öffentlichen Zwist zu lernen.

Was aber aus diesem fremden und unverständlichen Spectakel eigentlich für das deutsche Volk herauskommen soll, ist mir noch nicht klar geworden, da zum Beyspiel die grausame Ironie, mit welcher es am Schluss der Stummen in seiner Souveränität verspottet wird; es doch nicht im geringsten abgehalten hat, alle seine „grosse Wochen“ naiv mit dieser Oper zu beginnen, um sie ganz eben so naiv, auch wieder nach diesem Model zu beschliessen. Wenn man ihm dafür Holbergs geschwätzigen Barbier, dessen geschäftigen Müssig-

gänger und dessen politischen Zinngieser gäbe, so wäre, scheint mir, das ein viel zeitgemässeres Schauspiel, woraus es für sich wirklich etwas Practisches lernen könnte. Ja, gäbe man ihm allenfalls den Don Ranudo, so würde es doch wenigstens lernen, die Höhern human zu verspotten, statt brutal zu massacriren, bey welcher Procedur es doch selbst immer nur am schlechtesten fährt. Wenn Schiller schon von jenen Fähnrichen und Secretären sagte: „was kann solcher Misere denn gross begegnen“? so ist man doch wahrlich bey unsern Opernlazzaroni und Lanzknechten noch mehr versucht zu fragen: „was kann solche Misere denn gross thun?“

Ins Theater gehört vor allen Dingen Poesie, möge sie nun gesungen oder gesprochen seyn; allein die Politik des laufenden Jahres ist selten poetisch, weil das Lächerliche dabei gewöhnlich neben dem Erhabnen liegt. Die Politik im Theater ist wie der Wein im Keller; um den rechten begeisternden Geist zu bekommen, muss sie hundert Jahre alt seyn. Selbst Schillers Genie hat aus seinem genialsten Werk nur ein Effectstück für Gymnasiasten machen können. Um die Politik grandios darzustellen und die Gesetzlosigkeit poetisch zu machen, musste er des alten Wallenstein, durch ihr Alter ehrwürdig gewordne, Freybeuter heraufbeschwören; so wie umgekehrt es selbst Göthe nicht gelungen ist, mit dem Bürgergeneral oder den Aufgeregten einen bleibenden, poetischen Effect zu machen; da hier wieder das Erhabne zu nahe bey dem Lächerlichen liegt, als dass die Pfeile, die dieses treffen sollen,

nicht jenes mitstreiften und daran abprallten. Wo die Leute für ihre Thorheiten sterben, wie damal, da hört der Spott auf, und der Respect geht an; während der Verstand lacht, klopft das Herz.

Wir Heutigen aber, wir setzen uns bequem in ein geheiztes Theater und lassen uns Revolution und Bürgerkrieg mit Accompagnement vorspielen, was für Leute, die das noch in der Wirklichkeit gesehn und ohne Accompagnement, empörend ist.

Erlöse uns also der Himmel von diesen politischen Stücken, von dem blutigen, gegen unsre Spiessbürgerey so lächerlich abstechenden Opernlärm, und gebe uns dafür, was ins Theater gehört, Poesie, „Wein, Weiber und Gesang," ja meinetwegen auch den Teufel, allein in der alten vergnüglichen Weise Mozarts. Und kann man das nicht sogleich neu haben, so gebe man uns doch in Gottes Namen das Alte. Ich gestehe, ich bin bereits so genügsam geworden, dass ich der Direction schon sehr danken würde, die mir nur, statt der neuen Jüdin, den alten Hieronimus Knicker, oder statt der Wasserjungfern der verrätherischen Margarethe von Valois, die Wasserfeyen der mildthätigen Nymphe der Donau gäbe. Denn dass heidnische Nixen vor dem Publicum aus dem Wasser kommen, das ist ein natürlicher Unsinn; Nixen gehören ins Wasser. Dass aber christliche Hofdamen vor dem Publicum ins Wasser gehn, das ist ein unnatürlicher Unsinn; denn Hofdamen gehören ins Palais.

Warum erhebt sich also das Publicum nicht gegen dergleichen Unsinn?

Wenn uns die Justiz das aussergewöhnliche Schauspiel einer Hinrichtung gibt, so gehn wir, die Fortschritte unsrer Humanität zu documentiren, zu Tausenden dazu hinaus; und lassen uns nachher beloben, dass wir so civilisirt gewesen, unsre eigne Polizey zu machen, um den Anstand dabey aufrecht zu erhalten. Warum gehn wir nicht auch mit so guten Dispositionen in unsre gewöhnlichen Schauspiele? Das gemeine Volk auf den Galerien scandalisirt sich innerlich an Stücken wie die Hugenotten; das souveräne Volk im ersten Rang ennuiirt sich dabey, da durch die Verstümmelung vollends aller Sinn verloren geht, welche wir mit diesen Stücken vornehmen, der beliebten Halbheit zufolge, die, wie Schiller sagt, „an des Lasters und der Tugend Tafel zugleich schwelgen will". Allein jenes scandalisirte Volk ist gewohnt, sein Missvergnügen nicht so leicht zu zeigen, wenn ihm nicht vom ennuiirten das Signal gegeben wird. Warum gibt nun der erste Rang nicht dies Signal? Die Galerie würde folgen, und so würde sich ebenfalls die Theaterpolizey von selbst machen.

Ueberhaupt möchte ich wissen, welche wunderliche falsche Scham, falsche Delicatesse und falsche Anständigkeit sich unsrer Zeit bemeistert hat; dass grade jetzt, während wir fast gar nichts mehr thun als reden, wir dennoch fast kein Ding mehr bey seinem Namen zu nennen wissen; dass wir uns schä-

men vor dem Schamlosen zu erröthen, undelicat finden das Undelicate zu tadeln, und unanständig uns über das Unanständige zu ärgern; dass, mit einem Worte in der Zeit der „indivuellen Freiheit", wir tausend Complimente machen ehe wir wagen ein individuelles Urtheil auszusprechen; in der Zeit der allgemeinen „Volksmündigkeit" und „Volksbildung" immer erst, wie Unmündige und Unwissende, irgend eine Autorität haben müssen, die uns eine Meinung macht; und die oft nur aus einem unbärtigen Feuilletonisten besteht, der eben erst zu lehren beginnt, weil er eben erst aus der Schule fortgeschickt worden, wo er nicht lernen wollte, und der auf seinem Freyplatz das laut applaudirt, wobey wir uns, für unser Geld, stillschweigend ennuiiren.

In der Zeit der „Finsterniss", der „Ungleichheit" und der „Privilegien", als man den Gebildeten nur noch an seiner Ehrfurcht vor dem Ausgezeichneten und seiner Begeisterung für das Schöne erkannte, da hatten allerdings die Ungebildeten auch eine Art privilegirter Vorsprecherin und Fürsprecherin, eine Autorität, die für sie lobte oder tadelte. Dies war aber jene tüchtige, kräftige, bildende Aristokratie der gescheidten Leute, die dem Hochmuth des Einzelnen, wie der Rohheit der Masse imponirte, die, im Bedürfnis nach geistiger Gleichheit, sich, wie das Priesterthum im Mittelalter, democratisch aus allen Ständen recrutirte, um aristocratisch über allen zu stehn; die, wie eine unsichtbare Kirche, eine intellectuelle Monarchie bildete mit republicanischer Form,

und, wie die Priester Rom zu Rom, nur dadurch Weimar zu Weimar machen konnte, dass der Fürst sich durfte vom Dichter dutzen lassen, wie der Kaiser vom Pabste, nicht weil der Dichter ein Mensch, sondern weil er ein Genius war, ohne zu befürchten, dass „Gevatter Schneider und Handschuhmacher" daraus nun auch für sich den Anspruch deducirte, sich auch mit dem einen oder dem andern, oder mit allen Beiden zu dutzen, weil der Tiefenbacher auch ein Mensch sey, wenn auch kein genialer.

Seit wir aber die wichtige Entdeckung gemacht, dass sich Auszeichnen eine Beleidigung gegen das Nichtausgezeichnete, das Ausgezeichnete anerkennen eine Beleidigung gegen sich selbst ist, und die Bildung nur im Verneinen des Höhern besteht; seit wir das immense Geheimnis gefunden, dem Erfahrungssatz entgegen, dass der Verstand den Willen leiten soll, überall, wo es zu entscheiden gibt, den Willen der Minorität zuzutheilen, während die Natur doch in der Regel den Verstand der Minorität zutheilt; seitdem muss natürlich auch jene unsichtbare Kirche schweigen, da sie, ihrer Natur nach, immer in der Minorität ist. Eben so wie wir im Staat, bis zu dem dereinstigen wirklichen Nivellement provisorisch, die neue Geldaristocratie mit ihren freiwilligen Fabriksclaven, an die Stelle der alten Adelsaristocratie mit ihren angeerbten Ackerknechten gesetzt haben, eben so müssen wir auch in der Aesthetik einsweilen die neue Aristokratie der Schreyer an der Stelle jener alten Aristocratie

der Sprecher dulden, bis wir entweder alle gleich gescheidt seyn werden, oder bis Gott uns gescheidte Leute beschert, denen er sogleich hinlängliche Lungen bescherte, um das Schreyen durch Sprechen zu übertönen; — und unterdessen hören wir eben gar keine Meinung; und das Volk mag sehn, wie es sich mit seinem Instinct allein zurecht findet.

In den Zeiten des „Despotismus", als es noch keine andre Freiheit gab als die academische, die Nerven und die demagogischen Umtriebe noch nicht Mode waren, und die Damen und die Regierungen noch etwas Lärm vertragen konnten; da hatten, im Theater und bey ähnlichen Gelegenheiten, wenigstens die Studenten das Privilegium, die verletzte Meinung der Menge deutlich auszusprechen, und eine laute Theaterpolizey zu üben. Das Parterre, mit jenen Verstandesaristocraten und diesem heranwachsenden *gros* der allgemeinen Bildung, machte gleichsam das regierende *juste milieu* zwischen den Logen und der Galerie, der Aristocratie und dem *gros* der Weltmenschen, den überbildeten und den ungebildeten Klassen aus; und da die Jugend noch nicht klüger war und noch nicht solider seyn sollte als das Alter, so war ihr das Lärmmachen als natürliches Exercitium überlassen, wie man die Kinder schreyen lässt zur Motion. Wurde aber auch ja einmal eine solche Motion etwas zu lebhaft, so waren doch immer ein paar Extraordinarie im Karzer, wegen zu grossen Spasses, für Väter und Söhne unendlich viel wünschenswerther, als die heutigen langen Extraordinarie auf den Festungen, wegen zu grossen Ernstes.

Für diejenigen jungen Leute, welche sich darauf vorbereiten, künftig vor christlichen Gemeinden Trauungen zu verrichten, Segen zu sprechen, Choräle zu singen und Eintracht unter verschiednen Glaubensgenossen zu predigen, für diese wären Vorstellungen wie die der Hugenotten oder der Jüdin, dünkt mich, eine sehr schickliche Gelegenheit, ihr gutes, altes, academisches Recht des Lärmmachens wieder einmal zu reclamiren, ohne deshalb demagogischer Umtriebe verdächtig zu werden, da sie sich dadurch ja nur als recht eifrig für das „Alte und Bestehende" zeigen würden.

An wen oder woran man sich eigentlich bey solchen Aufführungen zu halten hat, ob an ein unsichtbares Abstractum, oder an sichtbare Individuen, das ist mir unbekannt; denn ich frage immer nur, was man mir im Theater giebt, aber nicht, wer es mir giebt. Dass aber wegen diesen Aufführungen irgend ein Etwas oder irgend ein Jemand ausgepfiffen zu werden verdient, das leidet für mich durchaus keinen Zweifel.

Diejenige deutsche Stadt daher, von welcher ich vernehmen werde, dass sie diesen Akt der Gerechtigkeit zuerst an einer dieser modernen, unfreien und barbarischen, Spektakelopern ausgeübt hat, die will ich, wenigstens für meine Person, als die freiste und civilisirteste in ganz Deutschland, dankbar verehren; — und hiesse diese Stadt Polkwitz oder Schilda.

Heinr. Paris.

Recensionen.

Gutenberg, Oratorium in drei Abtheilungen; von *Ludwig Giesebrecht*, componirt, zur Feier der Inauguration der Bildsäule Johann Gutenbergs in Mainz; von *Carl Loewe*. Op. 55. Aufgeführt am ersten Tage des Inaugurationsfestes, 14 Aug. 1837, im Theatergebäude von den Mitgliedern der Mainzer Liedertafel und des Damen-Gesangvereines, unterstützt von den Gesang- und Musikvereinen der Nachbarstädte. Partitur.

Mainz bei Schott.

Dasselbe Werk, Clavierauszug.

Edend.

Te Deum laudamus, composé pour la fête de l'inauguration du monument de Jean Gutenberg, à Mayence; par le chevalier *Sigismond Neukomm*, exémté le première jour de la fête, 14. août 1837.

Mayence chez les fils de B. Schott.

Mit besonderem Vergnügen zeigen wir den vielen Freunden und Verehrern des genialen Sängers der unübertroffenen sieben Schläfer wieder ein neues Oratorium seiner Feder an, bei welchem sich, mit der bedeutenden Erwartung, zu welcher schon der Name *Loewe* berechtigt, noch das eigens Anziehende verbindet, dass es zur grossen Feier des Mainzer Gutenbergfestes bestimmt und wirklich am Abende des ersten Tages der Inaugurationsfeier dort aufgeführt worden ist.

In eine ausführliche Analyse des Werkes einzugehen, fehlt es uns für das gegenwärtige Heft an Raum; es wird indessen, um die Musikfreunde auf diese neue Gabe aufmerksam zu machen, einer solchen darum um so Weniger bedürfen und dieselben werden um so weniger etwas blos Mittelmässiges erwarten, da ein so welthistorisch wichtiges Fest die Veranlassung seiner Entstehung gewesen.

Als Probe der Klarheit des Textes wollen wir nur Eine Stelle hierhersetzen, welche von Manchen, die sie verstehen, für die ausgezeichneteste erklärt wird. Gutenbergs Lehrlinge sind im Begriff, ein Exemplar der ersten gedruckten Bibel der Domkirche als Weihgeschenk zu überbringen, und dazu singen sie:

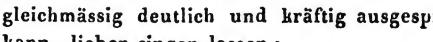
„Du taufst das Kind im Traume,
Du taufest das Metall,
An deines Mantels Saume
Liegt friedenreich das All;
Du auf dem Felsen thronend,
O Mutter sel'ger Gunst,
Du taufe, gnädig schonend,
Die neugeborne Kunst."

Wie gross indessen die Wirkung der Aufführung an jenem Festtage gewesen, davon waren viele hundert begeisterte Zuhörer Zeugen, und Tausende von Genossen jenes Festes haben den Ruhm der trefflichen Tondichtung bereits nach allen Richtungen Europa's verbreitet, unzählige Zeitschriften und sonstige Flugblätter es auf ihren Flügeln umhergetragen, und überall, wo das Werk nachgesungen werden mag, wird ihm der wohlverdiente gleiche Beifall nicht entgehen.

Auch der mit so vieljährigen Lorbeern gekrönte *Neukomm* hat zur Verherrlichung des Gutenbergfestes einen schönen Kranz gewunden. Sein Te Deum ist in der eigenen und für Gelegenheiten solcher und ähnlicher Art ohne Zweifel höchst und beinah einzig zweckmässigen Manier geschrieben, nämlich alle Singstimmen durchgängig *all' unisono*, die Instrumentalbegleitung zunächst

für vielfach besetzte Feldmusik berechnet, die Wirkung potenzirt durch obligat einfallende Trommeln, klein Gewehrfeuer und Artilleriesalven. — Noch grösser würde vielleicht die Wirkung sein, wenn die Vocalpartie durchgängig in langen, langsamen Pfundnoten gehalten wäre, statt beinah durchgängig als figurirter Gesang punctirter Viertel- und Achtelnoten. Einen Beweis dieser Wahrheit liefern selbst die letzten Tacte des Ganzen, beinah die einzigen, in welchen halbe und ganze Noten vorkommen, und deren Wirkung auffallend grösser ist, als die aller anderen. — Dürften wir, wir würden sogar auch diese Stelle noch breiter halten, als sie hier steht, und den, wie hier auf mehre Hundert, ja Tausend Personen berechneten Sängerchor, statt:

was von einer colossalen Masse im *Allegro* unmöglich gleichmässig deutlich und kräftig ausgesprochen werden kann, lieber singen lassen:



Dr. *Carl v. Löwen.*

Gutenbergs Bild, von *L. Giesebrecht*, componirt von *C. Loewe*, für zwei Tenor- und zwei Bassstimmen, oder für Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassstimmen.

Mainz und Antwerpen bei B. Schott's Söhnen.

Gutenbergs Bild, w. O., für Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassstimmen, mit Orchester- oder Clavierbegleitung; componirt von *Carl Czerny*. Partitur und Clavierauszug.

Ebend.

Gutenbergs Bild, w. O., in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung; von *Carl Almenräder*.

Ebend.

Es werde Licht, und es ward Licht. Gedicht von *Bopp*, für eine Singstimme und Chor, mit Clavier oder Guitarebegleitung; Musik von *C. Kosmaly*.

Ebend. Pr. 27 kr.

Siegesmarsch von *F. Ries*, aufgeführt bei den Festlichkeiten, welche bei der Inauguration des Monumentes für Johann Gutenberg in Mainz am 14., 15. und 16. August Statt gefunden haben; für das Pianoforte eingerichtet.

Ebend. Pr. 18 kr.

Souvenir du Te Deum laudamus, composé pour la fête d'inauguration de monument de Jean Gutenberg à mayence pour le chevalier *Sigismund Neukom*, pour le Piano; par *Chretien Rummel*. Op. 48.

Ebend. Pr. 1 fl. 21 kr.

„Singe, wem Gesang gegeben, in dem deutschen Dichterwald!" — Wohl war das echt teutsche National-, und doch zugleich auch europäische, — ja bald allgemein tellurische Mainzer Gutenbergsfest es werth, nicht von zwei Auserwählten allein, sondern von vielen teutschen Zungen besungen zu werden; und mit Vergnügen heissen wir daher auch die vorstehend genannten ehrenwerthen Mitarbeiter willkommen, mit ihren schönen Gaben, welche mit beitragen werden, die Erinnerung an die drei schönen Augusttage lebendig zu erhalten.

Nur von Riesen's schönem Festmarsch ist zu bedauern, dass die vorzügliche Wirkung der Aufführung mit grossartig besetzter Militärmusik, welche bei der Aufführung in Mainz die Zuhörer lebhaft ergriffen, sich in der Clavierbearbeitung freilich nur unvollkommen wiedergeben lässt. Doch bleibt auch hier die Grossartigkeit der Motive und der Intention unverkennbar vorschimmernd und lässt *ex ungue leonem* erkennen.

Dr. *Carl v. Löwen.*

Das Muttergottesbild, — Moosröslein, — das Paradies in der Wüste, — drei Legenden für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte; componirt von *Carl Loewe.* Op. 37, — (fünfte Legendensammlung).

Mainz und Antwerpen bei Schott. 1 fl. 12 kr.

Einzelne Blüthen eines Feldes, auf welchem der Sänger der sieben Schläfer sich mit eigener Vorliebe zu bewegen scheint, der romantischen Legende. Die Gedichte, die man zum Theil mystisch-einfach nennen und hinter denen man wohl wieder einen Ludwig Giesebreht ahnen mögte, sind sinnig componirt und geben einem eben solchen Sänger schönen Stoff zu declamatorischem Gesangvortrage.

Dr. *Carl v. Löwen.*

Die vier steinernen Reiter am Strassburger Münster, von *August Stöbler;* in Musik gesetzt v. Ritter *Sigismund Neukomm.*

Mainz und Antwerpen bei B. Schott's Söhnen. Pr. 36 kr.

Mutterliebe, Duett für zwei gleiche Stimmen, comp. von *Ebend.*

Ebend. Pr. 36 kr.

Ersteres ein romantisches Gedicht, dessen Bedeutung und Tendenz nur nicht gut zu erfassen ist, und letzteres ein sentimentales für zwei Sopranstimmen, vom Componisten dem Mainzer Damen-Gesang-Vereine gewidmet, von dessen Mitgliedern wohl die wenigsten Mütter sein werden; — beide übrigens so schön und so sinnig componirt, wie es sich vom vielbewährten Neukomm erwarten lässt, und zwar, was auf dem Titelblatte anzugeben wieder vergessen ist, mit Pianofortebegleitung. Beide sind mit hübschen Vignetten verziert.

Dr. *Carl v. Löwen.*

Adolph Henselt
und
das moderne Clavierspiel
von
Dr. August Kahlert.

Wiederholentlich ist von einsichtigen Freunden der Tonkunst erwogen worden, wie einflussreich das Pianoforte für die ganze moderne Musik geworden sey; an Stimmen dafür und dawider fehlt es nicht. Die Kenner der Gesangkunst gehen, indem sie den richtigen Satz zum Grunde lagen, dass der Gesang des Menschen das Geistige der Musik am Vollständigsten auszusprechen vermöge, in der Verurtheilung des Instrumentes, welches keinen Ton aushalten könne, zu weit. An Musikern, die dasselbe zu bedeutungslosen Taschenspielerkunststücken herabgewürdigt haben, fehlt es freilich nicht; berechtigt dies aber, zu verkennen, was die gesammte Kunst dem Instrumente verdankt? Die gesammte deutsche Musik hat in ihrer Entwikelung sich wesentlich dieses Werkzeugs bedient.

Man hat ganz Recht, wenn man Italien das Land des Gesanges, Deutschland das der Instrumentalmusik nennt. Der Sieg der letzteren über das Vocale, der seinen Grund in dem erweiterten Erkenntnissvermögen, in dem Wesen der modernen Bildung suchen mag, hat in der Geschichte der Tonkunst den Deutschen den Lorbeer verschafft. Das Bestreben, die harmonische Fülle, worauf die Instrumentalmusik Fuss gefasst hat, einem einzelnen Virtuosen zu Gebote zu stellen, brachte das Pianoforte in Aufnahme. Die Erfindung suchte sich Wege, welche den der Melodie geweihten Instrumenten verschlossen waren. Die Schwester des Gesanges, die Violine, erhielt ihre Ausbildung in

Italien, das Pianoforte, durch das Clavier und den Kielflügel vorbereitet, in Deutschland. Von Sebastian Bach bis Beethoven hielten die Meister das Dürftige, aber zur unmittelbaren Aeusserung ihrer Erfindung so willige Werkzeug in Ehren. Den Werken von C. M. v. Weber und F. Mendelssohn hört der Eingeweihte so oft an, dass ihre Schöpfer Clavierspieler sind; und doch stehn sie so hoch über den blos Fingerfertigen, die Alles am Claviere erfinden, und eben nur, weil diese Erfindung nicht vom Geiste, sondern von den Fingern ausgeht.

Die Sünde, welche diese letztren auf sich laden, ist keine andre, als dass sie die geheimnissvolle Natur des Tones mithin der Musik, nicht kennen, und das Göttliche zum Gemeinen herabwürdigen. Wem es nur auf Combinationen, nicht auf Beschaffenheit der Töne ankommt, der hat am Pianoforte am Besten Gelegenheit, sein Handwerk zu üben. Wer aber begreift, dass es auf das Eine nicht weniger als auf das Andre ankomme, wird die Würde des Instrumentes retten, dessen Geschichte der vollständigste Auszug aus der Geschichte der neueren Musik ist. Alle Richtungen derselben finden sich in der Masse von Clavierstücken, die die letzten 50 Jahre hervorgebracht haben, wieder; denn das Clavier war einmal das Instrument der Dilettanten geworden, und wenigstens immer am Besten geeignet, von dem, was im Opern- und Concertsaale erklang, im einsamen Stübchen ein Bild zu geben, ungefähr wie sich der mit Kupferstichen behilft, dem es verwehrt ist, die Gemälde selbst zu bewundern. Allmählich ward dem geringen Reiz, den der Ton dieses Instrumentes ausübt, so sehr Trotz geboten, dass es als selbstständiges Concertinstrument sich in den Kampf mit der Tonpracht eines grossen Orchesters einlassen musste. Etwas Unnatürliches, das blos durch Gewohnheit geheiligt worden, liegt hierin. Es ist schrecklich, wie arge Langeweile durch unendliche Clavierconcerte bereitet worden ist, ungeachtet der menschliche Scharfsinn die Mängel des Pianofortes alljährlich verbesserte.

Die Anleitungen zur Behandlung des Instrumentes drängten einander. Auf zwei verschiedene Schulen lassen sich die unzähligen hiehergehörigen Versuche zurückführen, die Londoner und die Wiener; die erstre hat in Berlin, die letztre endlich in Paris sich fortgesetzt. Das Streben, den Ton des Pianofortes durch festen Fingeranschlag zu verlängern, das Gesangmässige, Melodische demselben zu vindiciren, und dabei auf den Schimmer krauser, flüchtiger Figuren zu verzichten, hat Clementi's europäischen Ruhm begründet. Es hat sich dies fortgesetzt in Dusseck, Cramer, Berger, Field. Die Vielstimmigkeit des Instrumentes auf Glanz und Pracht der Figuren zu verwenden, verstand dagegen Hummel, der kürzeren Anschlag und schnellere Ablösung verlangt, und dem zunächst Moscheles, dann, obgleich mit grösserer Hinneigung zu der anderen Richtung, Kalkbrenner folgte, unzähliger Wiener Virtuosen nicht zu gedenken.

Hummel gab seiner Methode durch sein nahmhaftes Kompositions-Talent grossen Nachdruck; seine im Mozart'schen Geiste erfassten Musikstücke hatten ein Recht darauf, dass die Dilettanten sie kennen lernten; die Clementi-Bergersche Spielweise reichte aber dazu nicht aus.

Als Komponist konnten Field, Hummel und Moscheles nicht die Waage halten. Unterdessen jedoch entwickelte sich aus der Masse blos concertmässiger Clavierstücke, jene Kompositionsrichtung, die, das Charakteristische verfolgend, es verschmähte, für das Pianoforte neue Effecte zu erfinden, sondern dasselbe nur zum gelehrigen Diener eines bedeutenderen Zweckes haben wollten. Das erwachende Verständniss Beethovens that hier sehr viel oder vielmehr Alles. Carl Maria v. Weber ist es hauptsächlich, den ich hier im Sinne habe. Man vergleiche sein Concertstück in *F-moll* mit Hummels *A-moll*-Concert. Beides sind vortreffliche Kunstwerke, aber dem Geiste und der Abstammung nach, wie in der äussern Form, verschieden. Das Weber'sche Stück

athmet Beethoven'schen, das Hummel'sche Mozart'schen Geist.

Später schloss Mendelssohn sich einigermaassen an Weber an, nur sieht man bei diesem Künstler noch mehr die für die gesammte Kunst so wichtige Einwirkung Bach's.

Die beiden so nahe verwandten grossen Meister, Bach und Beethoven, begegnen einander in den Werken Mendelssohns, und dadurch, dass dies geschieht, und auf eine lebenskräftige Art geschieht, werden diese als ein Fortschritt in der Kunst bezeichnet.

Auf Erfindung von Schwierigkeiten hat Weber eben so wenig, als Mendelssohn, sein Augenmerk gerichtet. Sie stellen sich der Virtuosenrichtung, die nach Hummel und Moscheles in Herz und Anderen sehr ausgeartet war, ernst gegenüber. Die Art der technischen Behandlung des Pianoforte, welche sie in Schutz nehmen, ist ebenfalls mehr auf Tonbildung, als auf raschen Tonwechsel gerichtet. Nach Allem, was voraus geschickt worden, kann daher es Niemand Wunder nehmen, dass ihre Kompositionen von der Berliner Schule mehr, als von der Wiener zum Gegenstande des Studiums gemacht worden sind.

Wir haben nun von einer Richtung, die das Klavierspiel in der neuesten Zeit genommen hat, zu reden, und welche, so überraschend sie auch auftrat, dennoch bereits eine weit verbreitete ist, und wesentlich als ein Product jener beiden Schulen betrachtet werden darf.

F. Chopin, in Warschau zweckmässig zur Musik angeleitet, doch ohne Muster vom ersten Range vor sich zu haben, entwickelte in der Stille sein höchst eigenthümliches Talent. Seine Spielmethode ist der von Field verwandt. Seine Handfertigkeit aber nach ganz neuen Seiten hin ausgebildet. Der sammetweiche Anschlag seiner Hand stimmt zu dem Charakter seiner höchst phantasiereichen, und dennoch krankhaft gereizten Kompositionen. Dem Pianoforte lauschte er ganz neue Wirkungen ab; der harmonische Reiz, den es bietet, ist von

keinem Komponisten vor Chopin in solcher Fülle benutzt worden. Die ausgedehnteren Lagen der Akkorde, die er anwendet, steigern die Sangbarkeit des Instrumentes. Seine harmonischen Wendungen an und für sich erschienen originell; die sogenannten plagalischen Fortschreitungen wandte er, wie dies in andrer Beziehung auch Mendelssohn that, mit grosser Wirkung an. Indem er den harmonischen Reiz verschwendete, durch zahllose Vorhalte und Nebennoten seine Melodieen interessant machte, trieb er alle Klavierspieler an, seinen Studien Fleiss zu widmen. Er vermehrte die Neigung, das Pianoforte, ohne Begleitung, concertmässig anzuwenden, den kleineren characteristischen Tonstücken vor den ausgedehnten, deren man müde war, den Vorzug zu geben. Das Dunkle, oft Krampfhafte, das bei aller Poesie in seinen Stücken vorwaltete, fand ausserdem im Geiste der Zeit Anklang. So jung er ist, hat er selbst sich später nicht übertroffen, aber Nachahmer genug geweckt, oder mindestens eine neue Anwendung des Pianoforte in Aufnahme gebracht. Selbst ältere Komponisten nahmen Manches von ihm an. Es bildete sich nun eine sogenannte romantische Schule des höheren Klavierspiels. Den gänzlich unbändigen, aber Staunen erweckenden Liszt dazu zu zählen, nehme ich Anstand. Hier ist einmal alles Gesetz der musikalischen Form zerrissen. — Aber in den Tonstücken Hillers, Clara Wiecks, Schumann's u. A. klingt Chopin's Manier und geistige Richtung oft hindurch. Selbst der zierliche, elegante Thalberg, der jetzt die Wiener Schule repräsentirt, hat sich derselben zuweilen nicht ganz entschlagen. Mancher, z. B. L. Schunke, wurde zu früh der Welt entrissen, bevor man noch von einem Verhältniss zu der neuen Richtung mit Bestimmtheit sprechen konnte. Selbstständig dazwischen geht nur Mendelssohn seine Bahn fort, welchem sich denn wieder Andre, wie Taubert und Bennett, mehr oder weniger nähern.

So reich angebaut ist ein Feld, auf welchem jetzt ein neues Talent unerwartet auftritt, dessen Eigenthümlich-

keit, und fruchtbare Fülle es der aufmerksamsten Beachtung werth macht. Ueber Klaviervirtuosen oder Komponisten, welche nichts als Wiederholung dieser oder jener Richtung geben, wenn dies selbst mit einzelnen kleinen Modificationen geschieht, kann man gegenwärtig unmöglich mehr detaillirte Urtheile geben; es lohnt bei der Uebersättigung der Zeit dies nicht der Mühe. Mit diesen jedoch ist *Adolph Henselt* nicht zu verwechseln, welcher jugendlich, reichbegabt, und selbstständig ausgebildet eine eben so anziehende, als überraschende Erscheinung in der Kunstwelt ist, überraschend, sage ich, denn die Macht des Aussergewöhnlichen macht er schnell über jeden geltend, der sein Talent kennen lernt.

Die Umrisse seines äusseren Lebens sind folgende:

Adolph Henselt ward 1814 zu Schwabach geboren, woselbst sein Vater als Kattunfabrikant lebte. Im neunten Lebensjahre empfing er den ersten Musikunterricht. Sein Lehrer hiess Lasser. Für die weitere Ausbildung des jungen Talents wirkte aber der Umstand besonders günstig, dass eine Gönnerin ihn, als zwölfjährigen Knaben, in Pflege und Obhut nahm. Dieses war die Geheimeräthin von Flad, Tochter des berühmten Arztes Kanzler, zu München, eine ausgezeichnete Dilettantin, welche bei Vogler als Webers und Meyerbeers Mitschülerin einst Musik erlernt hatte. Nebenbei ward dem jungen Henselt Poissl's belehrender Umgang und wohlwollender Rath.

Wie denn nun die Neigung, sich hauptsächlich dem Studium des Pianofortes zu widmen, sich immer entschiedener kund gab, ward ein Meister von entschiedenem Ansehen und Zuverlässigkeit für ihn gesucht. Die Wahl fiel auf Hummel. Im Jahr 1832 kam Henselt nach Weimar, und genoss acht Monate hindurch Hummels Unterricht, worauf er sich nach München zurück begab.

In seiner Seele hatte die Ahnung der Göttlichkeit des wunderbaren Geheimnisses der Tonkunst sich zu regen begonnen. Er schaute im Geiste ein Ideal, welchem er nachzustreben sich vornahm; die bedeutende Technik,

welche er als Klavierspieler besass, genügte ihm in keiner Weise. Er ward mit sich unzufrieden, und suchte sich neue Wege, in das Land der Romantik, wovon er träumte, zu gelangen. Der achtzehnjährige Jüngling befand sich in einem unreifen, verworrenen Zustande, aus welchem er sich durch seltene Kraft und Beharrlichkeit befreite.

Er ging nach Wien. Da ihm sein theoretisches Wissen sehr lückenhaft vorkam, so nahm er im Kontrapunkt bey Sechter Unterricht. Im Klavierspiele verfolgte er seinen eigenen Weg. Die Effecte, welche er dem Instrumente abzwingen wollte, erfoderten grosse Kraftanstrengung. Mit den beharrlichsten Uebungen der Finger nach ganz ungewöhnlichen Grundsätzen brachte er sehr viele Zeit hin.

Endlich schloss er sich ganz in seinem Zimmer ein, und lebte als Einsiedler allein mit seinen ideellen Tongestalten, mit welchen er, einem Zauberer gleich, einen Kampf einging, um sie zu fesseln. Seine Gesundheit litt darunter. Er achtete dies nicht, denn er selbst fühlte am Besten, wie grosse und schnelle Fortschritte er mache. In der Einsamkeit werden wir am Leichtesten mit der Muse der Tonkunst, welche dem ungeweihten Haufen ihr Antlitz verbirgt, vertraut; ihr Segen erfüllte Henselts Gemüth.

Völlig innerlich erneut trat er im Mai des Jahrs 1836 wieder aus seiner Verborgenheit hervor; trat in Berlin, Dresden, Weimar zunächst nur vor kleinen musikalischen Kreisen, im Winter 1836 in Dresden und Berlin zuerst öffentlich auf. Ein ungetheiltes Entzücken verbreitete unter allen Empfänglichen die ganz eigenthümliche Weise seines Spieles, die Fülle seiner Ideen; dass man diese Leistungen nicht mit dem herkömmlichen Maassstabe messen dürfe, begriffen selbst die rohesten Empiriker in der Kunst. Von Berlin wandte Henselt sich nach Breslau. Seine weitren Lebenspläne sind noch dunkel. Zunächst äussert er die Absicht, nach Russland zu gehen.

Im Laufe dieses Jahres erscheinen zum Erstenmale Kompositionen dieses neuen Meisters des Klavierspieles im Druck. Vor einem flüchtigen Aburtheilen über dieselben möchte ich warnen; es ist kein gewöhnliches Studium, was diese an ungewöhnlichen Schwierigkeiten reichen Arbeiten erfordern.

Von seinen fertigen Arbeiten sind durch Henselts eigenen, und wiederholten Vortrag mir einige Sätze Variationen, eine Reihe von Etuden, und mehre kleinere Charakterstücke bekannt geworden. Die grosse Wirkung dieser Tonstücke liegt, so unendlich verworren auch zahlreiche Noten dem Blicke sich darbieten, in der grossen Sangbarkeit, die sein Vortrag hineinlegt. Er erfindet die schönsten Melodieen, welche sich völlig nach Worten sehnen, so abgeschlossen und prägnant erscheinen sie, aber er verschleiert diese reizenden Gestalten in einem Netz von Tönen, aus welchem sie desto liebenswerther hervorschauen. Ich habe ihn oft, wenn die Melodie, wie eine mit reicher Orchesterbegleitung ringende Singstimme, durchzudringen ihm zu schwach dünkte, die Melodie in völliger Selbstvergessenheit leise mitsingen hören.

Einzelheiten an den mitunter seltsamen Formen zu rügen, dazu bin ich vor der Uebermacht des Eindrucks noch nicht gekommen, und ich glaube, es wird den Theoretikern, die sich nicht mit einem starren Panzerhemde des Vorurtheils umgeben haben, sämmtlich nicht besser gehen. Die Hauptsache ist diese: es begegnet uns hier eine durchaus begeisterte, üppig glühende Künstlernatur, welche nicht nach dem Publikum spielt, und frägt, was dasselbe wohl am Liebsten begehre; sie verfolgt ein Ziel, das ihr eben allein angehört, und hat eben ein Recht, anders zu seyn als andere Naturen.

Vergleiche ich nunmehr Henselts Leistungen mit dem Vorrathe der übrigen Erscheinungen im Gebiete der Pianofortemusik, so hat seine Spielart zunächst unläugbar an der von Chopin einen vorbereitenden Vorläufer. Den sammetweichen Anschlag haben beide gemein, aber die

Eintönigkeit des Colorits, welche bei Chopin etwas ermüdet, ist bei Henselt nicht zu finden. Hier findet sich auch die merkwürdigste Kraft des Anschlags, und zwar in der gleichmässigsten Vertheilung an alle Finger. Seine Art, Gesangstellen vorzutragen, zerstreute gebrochene Akkorde zu arpeggiren, mag an Field erinnern; die ungemessene Fertigkeit in allen schnellen Figuren, selbst doppelstimmigen, die einer Hand allein zugemuthet werden, berechtigt ihn gewiss, mit Liszt, Thalberg oder wem sonst in die Schranken zu treten. Den Schüler von Hummel merkt man jetzt noch schwerlich in Etwas. Die Führung der Hand und die gesangreiche, erschütternde Gewalt des Tones unterscheiden ihn völlig von der Manier seines einstigen Lehrers, dessen Einfluss als vorbereitend indessen immer auch seine guten Folgen gehabt haben mag.

Wenige Künstler sind mir vorgekommen, bei welchen der Charakter und das Aeussere, die Art zu leben und zu seyn, so ganz mit dem Wesen ihrer Leistungen identificirt erschienen, als es bei Henselt der Fall ist. Leidenschaftlich und liebenswürdig, ohne Neid und ohne Erfahrung in Virtuosenränken, ist er ganz Künstler. In Leben und Liebe ist er gleich idealistisch; sein Nervensystem ist gereizt, seine Hand zittert, wenn er gespielt hat, sein Auge ist matt und doch wieder feurig, sein Gang hastig und unstät, seine Rede aphoristisch. Und dennoch kleidet ihn jenes, bald linkische, bald stürmische Wesen; denn es ist nichts Gemachtes, nichts Kokettes dabei. Man fühlt sich veranlasst darüber zu lächeln, aber eben so sehr, es lieb zu gewinnen.

Die Ueberzeugung, dass Henselt eine bleibende Bedeutung für die Geschichte der jetzigen musikalischen Kunst behaupten wird, hat diesen Bericht über seine Individualität veranlasst, und mag dessen Ausführlichkeit entschuldigen.

August Kahlert.

Miss Clara Novello
in Leipzig.

Reise-Skizze eines Laien.

Ehe ich es wage ein paar Worte über die interessante junge brittische Künstlerin zu sagen, durch deren Engagement für sechs Abonnementsconcerte dieses Winters der geniale *Felix Mendelssohn* den Leipzigern ein wahres Geschenk gemacht hat, muss ich mich vor jedem Anspruch an eine musikalische Kritik verwahren, damit man an meine Skizze nicht Ansprüche mache, die sie ihrer Natur nach nicht erfüllen kann.

Ich verstehe platterdings gar nichts von Musik und habe sogar seit undenklicher Zeit die geringe Dilettantenübung dieser edlen Kunst, die auch mir, wie heut zu Tage jedem gebildeten Menschen, eingelernt worden war, wieder aufgeben müssen. Allein meine Liebe zur Musik und meine Freude an jedem ächten musicalischen Talente sind darum doch stets dieselben geblieben; und da es mir wenigstens vergönnt gewesen, mein Lebelang viel gute Musik und viele gute Musiker zu hören, so glaube ich wenigstens Beide mit einigem richtigen Gefühl aufzufassen.

Daher gebe ich, ohne weitere Prätension auf Unfehlbarkeit meines Urtheils, nur unbefangen den Eindruck wieder, den die junge Sängerin auf mein Gefühl gemacht hat, es den gelehrten Kritikern überlassend, die Vorzüge und Mängel derselben, nach den Regeln der Kunst genauer zu analysiren, und entscheidendere an ihre Stelle zu setzen.

Obgleich mir nichts widerwärtiger ist, als die heutige undelicate und indiscrete Kritikermode, auch von der Persönlichkeit derer, die dem Publicum irgend eine Kunstleistung ausstellen, sogleich ein steckbriefartiges Signalement zu geben, so kann ich doch nicht verschweigen, dass schon die ganz eigenthümliche Art ihres äussern Auftretens mir Miss Novello höchst interessant gemacht, da ich alle bestimmt ausgeprägten Nationalitäten eben so liebe, als alle bestimmt ausgeprägten Individualitäten, selbst dann, wenn ihre Art und Weise an und für sich mir nicht grade vollkommen zusagen würde.

Auf den ersten Blick erkennt man die Engländerin in der jungen Sängerin; doch bin ich ungewiss, ob ich die grandiose Naivität, mit der sie, auch die allerleiseste Spur von Concertcoquetterie verschmähend, sich blos mit ihrem schönen Gesang und nichts als ihrem schönen Gesang vor die Zuhörer stellt, ihrer Qualität als stolze Brittin zuschreiben soll, oder ihrer halbitalienischen Abstammung und der edlen Ungebundenheit des Südens, oder aber blos jener grossartigen Unbefangenheit des Genies die allen Zonen angehört. Denn dass die kunstreiche Miss ein Genie ist, und zwar ein eminentes, das glaube ich mit Wahrheit aus ihren vier Arien herausgefühlt zu haben; und ich bekenne, dass, ausser einer mir bekannten Dilettantin, die ich fast über alle mir bekannten Sängerinnen vom Fach setze, ich noch keine gehört habe, die mich so an Madame Pasta erinnerte, als eben Miss Novello.

Es wäre wunderbar genug, wenn nach dem Verlust, den die musikalische Welt an jenen zwey untergegangenen südlichen Glanzlichtern erlitten hat, an der Malibran, die nicht mehr singen kann, und der Pasta, die nicht mehr singen will, ihr nun aus jenem nordischen Nebellande, das bisher stets so unmusikalisch zu seyn schien, zwey neue Sterne aufgingen, um jene erblichnen zu ersetzen.

Ich selbst habe unglücklicherweise Miss Adelaide Kemble nicht gehört; allein der Beschreibung Anderer nach, möchte ich sie wohl der unvergesslichen Mali-

bran vergleichen, die mit ihrer leidenschaftlich begeisterten und begeisternden Genialität, ihrem von der höchsten Tragik bis zum muthwilligsten Scherz übergehenden oder vielmehr überspringenden Proteuswesen; mit ihrer zarten Sylphidengestalt, ihrem orientalisch dunkel glühenden Auge, ihrer mehr seelenvollen als starken Stimme, nur der majestätischen, ruhigen, ernsten, in sich abgeschlossenen Pasta und ihrer vollen klangreichen Metallstimme, ihrer Königsgestalt, und Königsstirne gegenüber stets so vorkam, wie die romantische Poesie im Gegensatz zu classischer. Eben so wie mir die Pasta nur die lebendige Melpomene schien, so konnte ich nie die Malibran sehen, ohne an die Romanze in Tieks zu wenig gekanntem Kaiser Octavian zu denken. Schwang sie als Tancred das Schwert zur Vertheidigung der treulos geglaubten Geliebten, so stand die ganze mittelalterliche Poesie verkörpert vor mir; es war der vollkommenste Typus jener schwärmerischen Edelknaben und Ritterjünglinge, deren Leben sich aufrieb in Kämpfen um und für Glauben, Liebe und Ehre. Dagegen glaube ich, dass von Junos oder Vestas Haupt und Schultern selbst, der königliche Mantel oder priesterliche Schleyer nie in natürlicherer Erhabenheit herabgefallen, als er von dem Nacken oder dem Scheitel der herrlichen Pasta herniederwallte, welche buchstäblich ganz so ging, stand und den Harmelin trug, als sey sie „auf dem Schoos von Königinnen erzogen worden."

Hätte ich die Malibran stets auf Leinwand fesseln mögen, in ihrer malerischen Beweglichkeit, um sie den Holbeins, Vandyks und Titians anzureihen, so wünschte ich vor der Pasta unaufhörlich Bildhauer zu seyn, um sie sogleich in ihrer antiken Grösse wieder zu geben, so wie sie als vollendete Statue vor dem Zuschauer stand, voll Ebenmaas, Hoheit und Grazie. Dagegen aber erinnerte auch eben so der bald kecke, bald hinsterbende Gesang der Malibran mich bald an des Mittelalters heitre und phantastische Hüfthorn-, bald an dessen melancholische, sehnsüchtige Orgeltöne, während der wunderbar einfache Glockenton der Pasta mir stets nur die antike Wundersage von der Memnonsäule in die Phantasie zurückzurufen vermochte.

Ganz diesen letztern Eindruck nun hat mir auch Miss Clara Novello gemacht, welche, obgleich eine Schülerin der Malibran, doch mehr Aehnlichkeit mit deren grossen und grossartigen Nebenbuhlerin hat. Es ist wirklich erlaubt, sie im ersten Moment für kalt zu halten; denn es ist in der That kaum möglich, ein vollkommneres Bild der Ruhe zu geben, als dies junge Mädchen. Vorzüglich aber für die Männer, wenigstens für die gewöhnlichen, reicht bekanntlich der gänzliche Mangel von Gefallsucht schon allein hin, um einem weiblichen Wesen den Vorwurf der Kälte zuzuziehn.

Allein die schöne Brittin ist gewiss nicht kalt. Sie hat nur etwas wahrhaft Hohes und Reines, etwas Cäcilienartiges: sie dient ihrer Gottheit und kümmert sich nicht um die Menschen. Ihre Stimme ist ihr wichtiger, als eine geschnürte Taille; ich glaube, so schmucklos, so ungeputzt, so unbekümmert um ihren Anzug, ihre Knixe, ihre Blicke, hat noch nie eine Sängerin in einem Concertsaal gestanden. Sie erhebt sich von ihrem Sitz, lässt den Mantel von der Schulter sinken, nimmt ihr Notenblatt, weil man es ihr in die Hand gibt, hält es unbeweglich und ohne hineinzusehn in der Hand, so lange sie singt, lässt es auf die Erde fallen, wenn sie ausgesungen hat; Alles, als ob gar kein Publicum da wäre. Vom ersten Ton an singt sie mit der vollkommensten Sicherheit; auch nicht das leiseste Zittern der Stimme ist da, um irgend eine Aengstlichkeit oder Befangenheit zu verrathen. Sie singt eben wie die Nachtigall, die singen muss, die gar nicht anders kann als singen, die gar nicht weis, dass Jemand da ist, ihr zuzuhören, die sich aber auch gar nicht stören lässt, wenn sie Jemand sieht, der ihr zuhört.

Mir ist seit langer Zeit keine Sängerin vorgekommen, der ich so behaglich und mit so vollkommen ruhigem Gewissen zugehört hätte, als ihr; was mir sogleich den Genuss an jedem Gesange verdoppelt. Denn wenn ich den unendlichen Apparat von Toiletten-, Liebenswürdigkeits- und Athemaufwand sehe, den die meisten Concertsängerinnen machen, um mir Genuss zu bereiten, so ist es mir immer wie eine Art leiser Vorwurf, wenn ich alle

diese Opfer annehme. Miss Novello jedoch würde ich allenfalls den Muth haben sechs Mal *da capo* zuzurufen, so völlig ohne Anstrengung scheint sie die schwierigsten Passagen zu singen; so ganz ohne lästige Vorbereitungen scheint sie vor das Publicum zu treten.

Ich weis nicht, ob sie die Bühne zu betreten denkt; dass aber ihre edle Gestalt sich trefflich dort ausnehmen würde, dessen bin ich eben so gewiss, als dass ihr Gesang höchst dramatisch ist.

Im ersten Concert hörte ich von ihr die herrliche Arie des Sextus *Ecco il punto* aus Mozarts Titus; dann die der Norma von Bellini, *casta diva*. Bey der ersten wurde vielleicht der Eindruck für mich etwas geschwächt durch die Erinnerung an die unnachahmliche Art mit der die treffliche Sabina Heinefetter diese Rolle dargestellt. Der herrliche *mezzo soprano* von Miss Novello schien mir in den zu tiefen Tönen etwas an seinem Wohlklang zu verlieren. Nichts desto weniger war ihr Vortrag ganz von jener edlen Simplicität durchdrungen, welche für diese classischen Musikstücke der alten Zeit unerlässlich ist und die so sehr für den richtigen Geschmack der Künstlerin zeugt. Die Fülle, das Metall ihrer reichen Bruststimme, mit den herrlichen Mitteltönen, die jugendliche Frische und Kraft derselben, vorzüglich aber jene ächt jungfräuliche Reinheit des Tones, die der Seele so wohl thut, würden die holde Clara zu der würdigsten Repräsentantin der Gluckschen Heldinnen machen, wie unsre Landsmänninnen Milder-Hauptmann und Schechner-Waagen. Vorzüglich aber müsste sie an ihrem Platz sein in der Kirchenmusik, wo diese Reinheit, Klarheit und Einfachheit gewiss nur die höchste Wirkung hervorbringen könnten.

Indessen dass sie auch Schnörkel und Kunststücke machen kann, wenn sie will, dass sie auch der modernen italienischen Musik vollkommen gewachsen ist, das bewies sie zur Genüge in Bellinis Arie, in der mich nur ein einziges Mal ein etwas zu forcirtes Einsetzen in der Höhe störte. Sie bewies es noch mehr im zweiten Concert, wo sie dessen *polacca* aus den *Puritani* mit sol-

cher Präzision, Rundung und Leichtigkeit, mit einer so zarten Nuancirung der Uebergänge sang, einen so köstlichen unaufhaltsamen Triller, eine so perlengleiche chromatische Tonleiter abrollte, dass das entzückte Publicum stürmisch die Wiederholung begehrte, worin übrigens die gefällige Künstlerin sich fast an Volubilität und Grazie noch überbot, vorzüglich im *mezza voce*.

Ich weis nicht, ob die etwas wunderliche Arie der Sara aus einem *Abramo* von Cimarosa, welche sie noch im zweiten Concert vortrug, zu einer Oper oder einem Oratorium gehört; ich glaube zu dem Letztern; denn, wenn ich nicht irre, so hörte ich einmal vor langen Jahren etwas Aehnliches von Sassaroli in Dresden; allein dass die Arie im Opernstyl war, das weis ich; eben so aber auch, dass die ächt dramatische Art, mit welcher Miss Novello dieselbe vortrug, mich vollends davon überzeugt hat, dass sie keinesweges an Kälte leidet, wie Manche glauben, sondern nur an jenem grossartigen guten Geschmack der alten Zeit, der leider bereits für den kleinlichen schlechten Ceschmack der neuen Zeit, mit Kälte gleichbedeutend geworden ist.

Leipzig im November 1837.

Lückenbüsser
von K. St.

Künstler-Ueberfluss.

Alles notiret anjetzt, als gäb's schier Tausend der Musen. —
„Ach! im jubelnden Hain nisten der Gimpel gar viel.“ —

Altes und Neues.

Steiget herauf, ihr Alten und staunt, was Neue nun schaffen!
„Neues habt ihr genug; würd' es nur jemals auch alt!“

An einen geplünderten Autor.

Alles plündert dich aus und freut sich des köstlichen Raubes;
Freu' dich, Beraubter, darob! Arme bestiehlet man nie.

An gewisse Romantiker.

Ey ihr neuen Romantiker, Götter am modischen Himmel!
Wahnsinn habt ihr genug, doch der romantische fehlt.*)

An Beethoven.

Dir, hochherrlicher Meister, bescherten Götter die Taubheit.
So nur störte dich nicht lobend und tadelnd Geschwätz.

Nach Lectüre des Göthe-Zelterschen Briefwechsels.

Zelter, du galtest als grob, drob rühmten dich viele Berliner.
Räuchertest Einem doch wohl; warfst ihm die Pfann' an den Kopf.

*) Vergl. Wielands Oberon I. Gesang: „Wie lieblich um meinen entfesselten Busen der holde Wahnsinn spielt!“

An
Herrn Professor *Marx*
über
griechische Musik.

Vorwort der Redaction.

Das Einlaufen des nachstehenden Aufsatzes war uns in mehrfacher Hinsicht besonders angenehm.

Einmal schon darum, weil überhaupt der Gegenstand ein, wenn auch nicht für uns, doch für viele Leser äusserst interessanter ist.

Zweitens weil er einen Gegensatz zu der, ziemlich entgegengesetzten Ansicht bildet, welche in unseren früheren Heften, (gelegenheitlich der „Ersten Wanderung der ältesten Tonkunst“ etc., von *G. W. Fink*,) sowohl in der Recension selbst (Cäcilia Bd. XIV, [Heft 55,] S. 179 u. flgg.,) als in dem aus *Gfr. Weber*'s Theorie (Bd. 4, § 579, flgg.) entlehntem Anhange (S. 184, flgg.) ausführlich genug ausgesprochen worden ist, nicht sowohl über die Sache, über den wirklichen Werth oder Unwerth der griechischen Musik oder deren Beschaffenheit selbst, als über die Trüglichkeit, ja Lügenhaftigkeit und Absurdität selbst der authentischsten Quellen unseres Wissens in diesem Fache. — Eben nun, weil der Herr Verfasser unseres hier

vorliegenden Aufsatzes, so lebhaft und so innig von der entgegengesetzten Ansicht durchdrungen, dieselbe mit rationellen Gründen vertheidigt, freuen wir uns, den Aufsatz unsern Lesern unverweilt mittheilen und dadurch unsere schon vielfältig erklärte und oft bethätigte Maxime von neuem bethätigen zu können, dass unser Sprachsaal jederzeit auch denjenigen offen steht, welche nicht grade in unserem Sinne sprechen, und selbst denen, welche Ansichten und Lehren predigen, deren Bündigkeit wir zu erkennen nicht vermögen. *Audiatur et altera pars.*

Endlich bitten wir unsern verehrten Leser, insbesondere der letzten Abtheilung (Nr. 4) des Aufsatzes Aufmerksamkeit zu schenken, indem wir über eben diesen Gegenstand ziemlich Neues und die Unrichtigkeit des bisherigen Glaubens und vermeintlichen Wissens, und die Fallibilität selbst der grössten Denker, Akustiker und Mathematiker älterer und neuester Zeit Demonstrirendes, mittheilen werden.

d. Red. d. Cäcilia.

Bei den meisten Menschen erregt die Bekämpfung alter Vorurtheile, und die Aufstellung neuer Ansichten, das Gefühl, als wenn sie in ihrem Mittagsschlafe gestört worden wären; es macht sie übellaunig gegen den Störer, und hartnäckig in Beibehaltung des einmal Angenommenen, eben der lieben Ruhe wegen.

Am schlimmsten fährt so ein leidiger Störer, wenn er mit neuen Ansichten über griechische

Kunstgegenstände hervortritt. Mein Gott, da ist ja Alles schon bekannt, tausend grundgelehrte Männer haben längst darüber entschieden und abgeschlossen. Alle stimmen darin überein, dass es die Griechen in der Poesie, Sculptur und Architektur sehr weit gebracht haben, dass aber ihre Musik auf der niedrigsten Stufe stehen blieb, und folglich schauderhaft schlecht war.

Was kann Veranlassung zu solch einem Urtheil gegeben haben? Offenbar weil, von den drei erstgenannten Künsten, Werke auf uns gekommen sind, von der Musik aber nicht. Sie ist also die Abwesende, und die Abwesenden haben immer Unrecht. So erging es ja der Malerei nicht besser, bis einige herculanische Stubenmalereien die Herren stutzig machten.

Es steht daher zu wetten, dass das geringste Musikstück, und wäre es auch nur ein athenischer Gassenhauer, dieselbe günstige Wirkung hervorbringen würde.

Man muss in der That erstaunen, dass unsere Musikgelehrten den Ruhm der neuern Tonkunst zu vergrössern glauben, wenn sie die alte Musik recht herabwürdigen. Nach ihrem Dafürhalten ist also der Ruhm einem Napfkuchen vergleichbar; haben die Griechen davon ein grosses Stück bekommen, so bleiben uns nur schmale Bissen. In der That, es ist oft um die Geduld zu verlieren! da hilft kein Sprechen und Beweisen, man kann sie zehnmal *ad absurdum* führen, sie bleiben bei ihrer Phrase: die griechische Musik war doch schlecht.

Uebrigens kann sich der Tadel der griechischen Musik nur auf den praktischen Theil derselben, d. h. auf die Erfindung und Ausführung der Tonstücke beziehen, denn hier ist ein freier Spielraum, indem der Kunstwerth einer nie gehörten Musik sich nur ahnen, nicht aber darstellen lässt. Da es nun ferner wider alle Wahrscheinlichkeit ist, dass wir jemals notirte griechische Tonstücke auffinden werden, so hat die Erörterung der Frage: ob die praktische Musik der Griechen gut oder schlecht gewesen sei, bloss einen historischen, folglich geringen Werth.

Ganz anders verhält es sich mit dem theoretischen Theil; von diesem haben wir ausführliche Nachrichten und Darstellungen, und es muss daher nicht nur möglich sein, uns davon einen richtigen Begriff zu verschaffen, sondern es muss auch aus der Theorie die verloren gegangene praktische Anwendung entwickelt werden können.

Um sich aber diesen richtigen Begriff zu verschaffen, ist es erfoderlich, den Standpunkt aufzusuchen, von welchem aus die Griechen die Theile der Theorie betrachteten; vieles ist z. B. in der griechischen und in der neuern Harmonik ganz gleich, scheint aber verschieden, weil die Griechen auf einem andern Wege als wir zu dessen Einsicht gelangten.

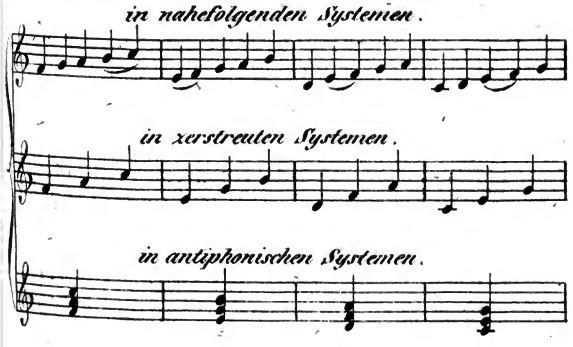
Was nun aber wirklich als verschieden befunden wird, muss, wenn es richtig verstanden worden, entweder in der griechischen oder in der neuern Harmonik falsch sein. Denn die Harmonik, als Wissenschaft, duldet in ihren Elementen eben so wenig eine Verschiedenheit, als die Wissenschaft der Arithmetik oder Geometrie. Daraus geht aber hervor, wie wichtig die Kenntniss der griechischen Theorie für die neuere Musik werden kann. Diesem entgegen behaupten jedoch Einige — und wir müssen ihnen beipflichten — dass die griechische Theorie ehemals einen sehr schädlichen Einfluss auf die neuere Musik ausgeübt habe. Doch, das war eine falsch verstandene Theorie. Auch andere Zweige des Wissens haben durch solche Missverständnisse gelitten; welches Unheil haben nicht die drei berüchtigten Einheiten des Aristoteles in der neuern Poesie hervorgebracht!

Nun zu Ihnen. Sie haben mich irgendwo den beredten Advokaten der Griechen genannt; diesen Spott will ich als Lob betrachten, und fortfahren, ihre musikalischen Angelegenheiten gegen männiglich zu vertheidigen. Sie selbst sind aber einer unserer Hauptfeinde, und wenn es uns gelänge, Ihre Angriffe abzuweisen, so würden dann vielleicht die anderen

gemässigteren Gegner von selbst zurücktreten. Versuchen wir es denn!

1.

„Drieberg deckt uns, wo er den Reichthum „der griechischen Harmonik entfalten will," (Wörterbuch der griechischen Musik, Art. Melopoie) „sehr richtig, aber gegen „seine Meinung und Absicht, die wahrhafte „Grundlosigkeit der griechischen Harmonik „auf. Die Griechen, berichtet er, entwickelten „ihre Akkorde aus der Tonleiter, da die Neuern, „umgekehrt, die Tonleiter aus Akkorden ent„wickeln. Es ist nichts weniger als ein blosser „Formalpunkt (wie Drieberg anzudeuten scheint), „dass wir unsere Tonleiter aus Akkorden ent„wickeln, und die Griechen ihre Akkorde aus „der Tonleiter. Es können nämlich die Ton„reihen sich darstellen 1) als nahefolgende „Systeme, deren Töne in der Leiter neben ein„ander liegen; 2) als zerstreute Systeme, „oder sprungweise Fortschreitungen; 3) als an„tiphonische Systeme, die den Inhalt der „zerstreuten Systeme im Zusammenanschlag an„geben. So sind die vier Gattungen der Quinte „auf folgende Art darzustellen:



„dies ist aber alles nur Conjectur und nirgends „erweislich. Hätten aber auch die Griechen „diese Tongebilde wirklich besessen, so wären „es doch immer nur Einzelnheiten ohne tiefere „Einheit und organische Kraft.“ (Universal-Lexicon der Tonkunst, Art. Griechische Harmonie.)

Sie sind im Irthum, wenn Sie behaupten, die obige Entwickelung der Systeme sei bloss Conjectur und nirgends erweislich. Zuvörderst kann über die richtige Darstellung der nahefolgenden und zerstreuten Systeme kein Zweifel obwalten, man findet ihre Erklärung bei allen griechischen Musikern. Wenn man aber weis, dass die Griechen zerstreute Systeme kannten, so darf auch angenommen werden, dass sie den Zusammenanschlag ihrer Klänge, d. h. die antiphonischen Systeme, müssen gekannt haben; die Tone und Petteia beweisen es noch überdies auf das bestimmteste. Wenn ich nun ferner schliesse, dass die Griechen nicht bloss ein System, sondern alle Systeme auf diese Art entwickelten, so kann dies wohl nicht eine Conjectur genannt werden.

Hinsichtlich Ihrer Entwickelung der Tonleiter aus Akkorden, muss ich Ihnen nur vertrauen, dass der Clavierstimmer bereits so frei gewesen ist, die Tonleiter zu entwickeln, daher werden Sie sich denn wohl, wie die Griechen, mit der Entwickelung der Akkorde begnügen müssen.

Was Sie aber mit der tiefern Einheit und der organischen Kraft sagen wollen, verstehe ich nicht, und es ist mir daher auch ein Geheimniss geblieben, worin die wahrhafte Grundlosigkeit der griechischen Harmonik bestehen soll. Wie die verschiedenen harmonischen Theile der Melopoie (Komposition) angewendet werden, ist nicht mehr Sache der harmonischen Wissenschaft, sondern der harmonischen Kunst. Denn Wissenschaft und Mathematik sind bei den Griechen einerlei. Aber eben, weil die Harmonik ein Theil der Mathematik ist, nicht nur bei den Griechen, sondern auch

bei uns — merken Sie wohl, auch bei uns — denn Mathematik kann traun ohne Zahlen und Linien bestehen; so dürften die Gegner der griechischen Musik doch wohl thun, wenn sie etwas bescheidener urtheilten.

2.

„Die Melopoie überzeugt uns abermals, auf „welchem niedern Standpunkte die griechische „Musik sich befunden. Nach Euklid u. A. besteht „nämlich der Inhalt der Melopoie bloss in der „Bestimmung: auf wie mannigfache Weise die „Theile der Harmonik (Töne, Intervalle, Sy„steme) praktisch angewendet werden können. „Da werden uns denn sechs Arten der Anwen„dung aufgewiesen: 1) Mone, Tonwiederholung; „2) Petteia, Akkordenwiederholung; 3) Stasis, „Aushalten des Tons; 4) Tone, Aushalten eines „Zusammenanschlages; 5) Agoge, Stufen- oder „sprungweise Tonfolge, aufwärts oder abwärts; „6) Ploke, Auf- und Abschreiten von Zusam„menklängen. Dies ist der uns überlieferte In„halt der Melopoie. Doch, so lange die Com„positionslehre nicht weiter gediehen ist, als „zum Aufzählen einzelner Grundgebilde, so „fehlt noch die Anschauung des Lebens der „Kunst. Die zahlreichen griechischen Theorien „über Harmonik enthalten nichts als höchst „dürftige und höchst unrichtige Notizen. Kein „Wort von Akkordenverbindung, Auflösung, von „den Modulationen u. s. w. Sie wussten „nichts mehr zu sagen, und legen damit „ein nur zu gewichtiges Zeugniss gegen alle „Phantasien von griechischer Harmonik ab.“

Sie haben vollkommen Recht, von einer Compositionslehre mehr zu verlangen, als die Aufzählung einzelner Grundgebilde. Aber wer sagt Ihnen denn, dass die Harmonik eine Compositionslehre sein soll? Schon oben nannte ich die Harmonik einen Theil der Mathematik; es ist aber die Harmonik, was wir

nach dem neuern Sprachgebrauch reine Mathematik nennen. Die reine Mathematik heisst aber bei den Griechen Wissenschaft, richtiger Gewisswissenschaft. Nach griechischen Ansichten wissen wir nämlich nur das gewiss, was zum Urbestandtheil zurückzuführen ist. Alle Theile des Wissens daher, von welchen der Urbestandtheil erkannt worden, sind mathematischer Natur. Daher auch die Harmonik — ihr Urbestandtheil ist der Klang (Ton).

Wie konnten aber die Griechen die Melopoie als einen Theil der Harmonik betrachten? Weil die Melopoie wirklich noch die oben aufgeführten wissenschaftlichen Theile, die Sie ganz richtig Grundgebilde nennen, enthält. Dies schliesst aber keinesweges der Griechen Kenntniss der übrigen zur Melopoie gehörigen nicht wissenschaftlichen Theile aus, wie z. B. Regeln zur Akkordverbindung, Regeln zur Modulation u. s. w. Doch keine Regel ist ohne Ausnahme, die mathematische Wissenschaft gestattet aber keine Ausnahmen.

Um die Bestätigung des Gesagten zu finden, untersuche man nur, wie die Griechen die andern Wissenschaften vortragen. So führen sie z. B. in der Metrik das Gedicht als wissenschaftlichen Theil mit auf. Nach Ihrer Ansicht müssten wir nun hier alles vorfinden, was zur Verfertigung eines Gedichtes erforderlich ist; dagegen sagen uns die Griechen bloss: Ein Gedicht sei, was aus mehreren Versen bestehe, es gebe aber drei Arten Gedichte, wenn derselbe Vers immer wiederholt werde, wenn mehrere Verse in derselben Ordnung wiederkehrten, wenn beide genannte Arten vermischt gebraucht würden. Das ist alles. Nun setze man den Fall, dass uns keine Werke der griechischen Poesie geblieben wären, würden all unsere Kritiker sagen: Da sieht man, auf welchem niedern Standpunkte die griechische Dichtkunst sich befunden! nichts als höchst dürftige und höchst unwichtige Notizen. Aber sie wussten nichts mehr zu sagen, denn sie beschäftigten sich nur mit der Form der Verse und des Gedichtes, von Darstellung und Entwickelung der Ge-

danken findet man keine Spur; Beweis genug, dass sie gar keine Gedanken hatten.

Sehr wünschenswerth wäre es, wenn unsere Musikgelehrten endlich einmal zur Einsicht gelangten, dass die Harmonik, Rhythmik und Metrik eben so wohl wie die Geometrie und Arithmetik Theile der reinen Mathematik sind. Denn steht es z. B. fest, dass die Harmonik reine Mathematik ist, so hört sogleich alle Ungewissheit auf, und wir müssen die griechischen Unterschiede der Töne, Intervalle u. s. w. in der neuern Musik eben so genau wieder antreffen, wie wir die griechischen Unterschiede der Zahlen, Verhältnisse u. s. w. in unserer Arithmetik antreffen. Es ist demnach klar, dass wir in der Harmonik und Rhythmik keinen Unterricht in der Composition zu suchen haben. Hierzu diente den Griechen der mündliche Vortrag:

3.

„Wenden wir uns nun an das griechische „Notensystem, so finden wir, dass auch dieses „Zeugniss giebt von dem Standpunkte der Kunst, „aber ein Zeugniss, das schon für sich hin„reichend wäre, alle Träume der Philologen „und Geschichtsforscher wegzublasen. Die Grie„chen gebrauchten nämlich für jede Tonart in „beiden Tonleitern 36 Tonzeichen, folglich für „15 Tonarten in allen drei Geschlechtern 1620 „Zeichen. Wir müssen dabei erwägen, dass „alle diese Zeichen mit allen ihren Bedeutun„gen rein willkührliche waren, während unser „Notensystem ein analoger Ausdruck un„sers Tonsystems ist, von innerer Noth„wendigkeit und Vernünftigkeit durchdrungen.“

In meinem Wörterbuche, Art. Klangbuchstaben, habe ich dargethan, dass die Griechen allerdings jeden Ton der Octave durch einen besonderen Buchstaben bezeichneten; in der diatonischen Octave gebrauchten sie daher acht, in der chromatischen dreizehn, in der enharmonischen fünf und zwanzig

Buchstaben. Der achte, dreizehnte und fünf und zwanzigste Buchstabe war aber wieder der des Anfanges; so dass also alle Octaven die nämlichen Buchstaben enthielten. Dies wird hinlänglich sein, das Unstatthafte der obigen, Bürette nachgeschriebenen, Berechnung darzuthun.

Doch gereizt durch Ihren Tadel, will ich versuchen, ob nicht, umgekehrt, gegen die Vernünftigkeit und Nothwendigkeit des neuern Notensystems einige Zweifel zu erregen sind.

Bekanntlich bedienen wir uns als Noten der sieben Buchstaben c, d, e, f, g, a, h. Diese Buchstaben genügen vollkommen zur diatonischen Bezeichnung, nicht aber zur chromatischen; hier fehlen fünf. Es lag ganz nahe, diese durch fünf neue Buchstaben zu ersetzen; doch das würde ja der Einfachheit Eintracht gethan haben. Um daher die 12 ursprünglichen Töne der chromatischen Octave, in allen ihren Beziehungen, durch nicht mehr als sieben Buchstaben bezeichnen zu können, nimmt man eine einfache und doppelte Erhöhung, und eine einfache und doppelte Erniedrigung derselben an, wodurch wir folgendes Notensystem erhalten:

C, his, desdes,
cis, des, hishis,
D, ciscis, eses,
dis, es, fesfes,
E, fes, disdis,
F, eis, gesges,
fis, ges, eiseis,
G, fisfis, asas,
gis, as,
A, gisgis, bb,
ais, b, cesces,
H, ces, aisais,
C, his, desdes.

Hier sehen wir, ausser gis, jeden Ton durch drei verschiedene Noten bezeichnet; die chromatische Octave enthält demnach, statt der benöthigten 13 Zeichen, deren 38. Die Notenüberfülle, welche Sie den Griechen aufbürden, besitzen wir demnach in

gesteigerter Zahl selbst. Denn hätten die Griechen unser Notensystem gehabt, so würde Bürette gerechnet haben: für zwei Octaven 75 Noten, hierzu die zweite Tonleiter, macht 150, hierzu die enharmonischen Töne, macht 225, diese in 15 Tonarten, giebt die Totalsumme von 3375 Notenzeichen.

Das Merkwürdigste unsers Notenreichthums ist jedoch, dass wir uns einbilden, dadurch auch einen Tonreichthum zu besitzen, und wirklich glauben, ein recht vollkommenes Pianoforte müsste 38 Tasten in jeder Octave haben. Auf diesen Wahn gründen sich auch die übermässigen und verminderten Intervalle. Wir wollen daher hoffen, dass unser Tonsystem kein analoger Ausdruck unsers Notensystems sei.

4.

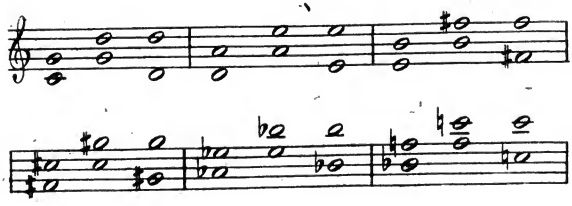
„Nirgends wird bei den Griechen die unvermeidliche Incommensurabilität der Musikverhältnisse wahrgenommen. Man tippt an die Stelle, wo die Neuern eine Temperatur als nothwendig erkennen; Euklides demonstrirt, dass die Octave kleiner als sechs ganze Töne sei. Hieraus folgt, das Resultat der kanonischen Verhältnissreihen widerspreche dem Grundverhältnisse, nämlich dem Diapason 2 : 1.“

In unserer theoretischen Tonleiter (die Sie doch wohl annehmen) finden sich grosse und kleine ganze Töne, 9:8 und 10:9. Eine Folge von sechs Tönen 9:8, die Euklides berechnet, ist daher gar nicht in unserem Tonsystem vorhanden. Demohngeachtet ist der Satz des Euklides mittelbar die Ursache unserer Temperatur, indem er, wie ich in meinem Wörterbuche gezeigt habe, zu den beiden falschen Sätzen, dass 12 Quinten grösser, 12 Quarten kleiner als die Octave seien, und wodurch man die Temperatur beweisen wollte, Veranlassung gegeben hat. Wir wollen daher diesen Satz näher betrachten.

Es ist unwiderleglich gewiss, dass 6 Verhältnisse 9 : 8 grösser sind als das Verhältniss 2 : 1; wenn

diese Verhältnisse aber Intervalle ausdrücken, und gesagt wird: 6 Töne 9 : 8 sind grösser als die Octave 2 : 1, so ist dies angewandte Arithmetik, und daher keine unbedingte Gewissheit mehr vorhanden, indem es alsdann immer möglich bleibt, dass die Arithmetik falsch angewendet worden ist. Hat daher Jemand etwa die Kraft oder die Geschwindigkeit einer Maschine berechnet, so wird ihm erst vollkommen geglaubt, wenn seine Angaben in der praktischen Anwendung ihre Bestätigung erhalten. Hieraus folgt offenbar, dass die Resultate der kanonischen Berechnungen auch nicht eher Glauben verdienen, als bis sie sich in der praktischen Anwendung bewähren. Nun hat aber schon Aristoxenos vor 2200 Jahren die praktische Prüfung der kanonischen Sätze unternommen, und keine Bestätigung gefunden. Vielmehr zeigte sich, dass sechs ganze Töne genau so gross sind als die Octave. Dies wollen wir jedoch dem Aristoxenos nicht aufs Wort glauben, sondern selbst Untersuchungen anstellen.

Stimmen Sie auf dem Pianoforte sechs aufsteigende ganze Töne durch die Symphonie. Dies geschieht durch steigende Quinten und fallende Octaven, wie nachstehend:



Haben Sie nun alle Quinten und Octaven ganz rein gestimmt, so werden die Töne c-d, d-e, e-fis, fis-gis, as-b, b-c̄ den Umfang der Octave nicht

überschreiten, sondern es wird die Probe c-c̄ beim Zusammenschlag vollkommen rein sein.

Dieser Beweis ist sehr richtig, überzeugen Sie sich daher durch mehrere Versuche von der Wahrheit oder Unwahrheit desselben. Finden Sie ihn unwahr, so bitte ich um einen praktischen Gegenbeweis; haben Sie ihn aber als wahr erprobt, so werden Sie dann nicht umhin können, zuzugeben: 1) dass die kanonischen Sätze, da sie in der Praxis keine Bestätigung finden, verwerflich sind; 2) dass, da sechs ganze Töne die Grösse der Octave haben, es keine Temperatur geben kann; 3) dass auch unsere Instrumente nicht temperirt sind.

Der Beweis, dass unsere Instrumente nicht temperirt sind, ist überzeugend auf folgende Art zu führen: Nehmen Sie eine Violine und stimmen die G-Saite mit dem G des Pianofortes in den Einklang, hierauf stimmen Sie die andern drei Saiten in reine Quinten. Wenn dies geschehen, lassen Sie das ē auf dem Pianoforte anschlagen, und streichen zugleich die E-Saite der Violine an. Denn sind die drei Quinten G-d, d-a, a-ē auf dem Pianoforte temperirt, so muss das ē des Pianofortes bedeutend niedriger stehen, als das ē der Violine und beide Töne folglich einen unreinen Einklang bilden. Das ist aber nicht der Fall, sondern der Einklang ē-ē vollkommen rein. Also müssen auch die Quinten auf dem Pianoforte vollkommen rein sein.

Man horche doch nicht auf das Sprechen unserer Clavierstimmer, sondern auf ihr Stimmen, so wird man leicht gewahr werden, dass sie, während sie mit Behagen die Schwierigkeiten der Temperatur auseinandersetzen, alle Quinten und Quarten untemperirt lassen. Diese Täuschung ist indessen sehr verzeihlich, wenn man berücksichtigt, dass ihre Aufgabe ist, das Intervall 524288 : 531441, dessen Grösse ihnen sinnlich unbekannt ist, stimmend in zwölf gleiche Theile zu theilen, und jede Quinte um ein solches Zwölftheil kleiner zu stimmen. Sollte es denn aber wohl möglich sein, eine unbekannte Grösse in gleiche Theile zu zer-

legen? Viele Stimmer glauben sogar, die Temperatur sei nur wegen der Unvollkommenheit unserer Instrumente da, indem es nöthig sei, 35 Töne auf 12 zu reduciren, und zwischen cis und des, dis und es u. s. w. einen vermittelnden Ton zu finden.

„Nun tritt Aristoxenos auf, der zwar „ausspricht, dass nicht der Kalkul, sondern das „Gehör die musikalischen Verhältnisse zu „bestimmen habe, doch aber nicht wagt, den „Kalkul zu entbehren. Denn nicht blos die „Pythagoräer, sondern auch Aristoxenos und seine „Anhänger rechneten fleissig und unaufhörlich."

Dass Aristoxenos den Kalkul nicht zu entbehren wagte, dass er und seine Anhänger fleissig und unaufhörlich rechneten, dass er musikalische Verhältnisse angenommen, sind Erstaunen erregende Neuigkeiten. In einen solchen Irthum hätten Sie unmöglich verfallen können, wenn Ihnen das Harmonie-System des Aristoxenos ganz deutlich geworden wäre. Da nun auch mancher Leser in diesem Fall sein dürfte, so werde ich versuchen, dieses System recht fasslich zu erklären.

Die Harmonie enthält in sich selbst ein Maas, durch dessen Anwendung wir die Lage der Töne (Klänge) und die Grösse der Intervalle auf das Genaueste festzustellen vermögen. Bei den Griechen heisst dieses Maas: die Symphonie der Töne. In der neuern Musik fehlt dafür eine Benennung; ich habe daher schon früher vorgeschlagen, Symphonie durch Stimmungspunkt zu übersetzen. Von allen Intervallen haben nur die Quarte, Quinte und Octave einen Stimmungspunkt; den Terzen und Sexten fehlt er, obgleich es sehr wohlklingende Intervalle sind. Hieraus geht hervor, dass die Symphonie, oder der Stimmungspunkt, ein hörbares Etwas ist, das sich vom Wohllaut sehr wesentlich unterscheidet. Nach griechischer Theorie ist die Symphonie der Moment, wo die vollendete Vermischung zweier zusammen angeschlagenen Töne

eintritt. In der neuern Musik bezeichnen wir diesen Moment durch das Wort rein, die Quinte ist rein u. s. w. Die Feststellung aber der Lage der Töne und der Grösse der Intervalle durch die Symphonie nennen wir stimmen.

Wenn wir nun ein vieltöniges Instrument durch die Symphonie stimmen, so erhalten wir eine Tonleiter, welche die Griechen die Urtonleiter nennen. Die Tonleiter der Harfe, des Pianofortes, der Orgel u. s. w. ist demnach zugleich auch die Urtonleiter. Die Benennung Urtonleiter gaben die Griechen dieser Leiter, weil es in keines Menschen Macht steht, ihre Einrichtung zu ändern. Dieser Satz muss jedoch, wie alle ähnliche Sätze, nicht unbedingt, sondern in der ihm zukommenden Beschränkung genommen werden. Nehmen wir ihn unbedingt, so entstehen Ungereimtheiten, indem es begreiflich ist, dass jede Saite nach Gefallen erhöht und erniedrigt werden kann; drücken wir ihn aber in seiner Beschränkung aus, so müssen wir sagen: Es steht in keines Menschen Macht, durch die symphonische Stimmung eine andre Tonleiter, als die unserer vieltönigen Instrumente, hervorzubringen.

Dies wird begreiflich werden, wenn man berücksichtigt, dass wir beim Stimmen eines solchen Instrumentes weiter nichts thun, als dass wir von jeder Quinte und Octave (bei den Griechen auch von jeder Quarte) den Stimmungspunkt aufsuchen. Ob aber hierdurch eine Tonleiter entsteht oder nicht, ob diese Tonleiter grosse oder kleine Stufen, gleiche oder ungleiche Intervalle enthält, lehrt uns erst die Erfahrung Die Tonleiter der vieltönigen Instrumente entsteht folglich ohne unser Dazuthun, und wir sind daher nicht im Stande, auf ihre Beschaffenheit einzuwirken, demnach ist es unwiderleglich gewiss, dass es nur eine einzige Urtonleiter geben kann, und dass die Urtonleiter der Griechen der unsrigen ganz gleich gewesen sein muss.

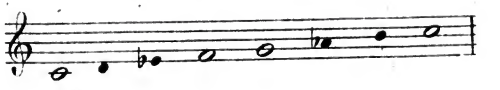
Schon höre ich einen Leser sagen: der Mann erzählt uns da lauter Dinge, die bloss den Clavierstimmer angehen, und verzögert nutzlos die Erklärung des Aristoxenischen Systems. — Lieber Herr, was ich bisher erklärte, das eben ist das aristoxenische System. Sie kennen es allerdings, und nicht bloss unsere Instrumente enthalten es, sondern die Natur hat den Keim desselben in jedes Menschen Seele gelegt; daher ist es das System aller Zeiten und aller Völker. Denn von sämmtlichen theoretischen Zahlen-Tonleitern, die seit Pythagoras bis auf Zarlino erfunden wurden, hat noch keine einem vieltönigen Instrumente mitgetheilt werden können. Der Beweis liegt in dem vorher Gesagten; nemlich, da es keine andre Stimmung gibt als durch die Symphonie, und die Tonleiter der vieltönigen Instrumente ohne unser Dazuthun entsteht, wir also nicht im Stande sind, auf ihre Beschaffenheit einzuwirken, so ist es unmöglich, andre Intervallengrössen zu stimmen, als die sind, welche die Urtonleiter enthält. Dass also die kanonischen Berechnungen für die vieltönigen Instrumente durchaus nutzlos und unanwendbar sind, ist hierdurch klar geworden.

Aristoxenos bestritt, wie wir sehen, mit Recht die Meinung der Pythagoräer, dass zwischen zwei Tönen ein durch Zahlen darstellbares Verhältniss bestehe; nach ihm ist ein Intervall die wirkliche Entfernung, welche zwischen einem höhern und tiefern Tone Statt findet. Die Intervalle unterscheidet er:

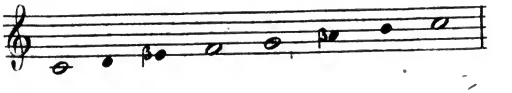
1) nach ihrem Umfange, in grössere und kleinere;
2) nach dem Geschlecht, in diatonische, chromatische und enharmonische;
3) nach dem Stimmungspunkt, in symphonische und diaphonische;
4) nach ihren Lagen in der Tonleiter, in zusammengesetzte und unzusammengesetzte;
5) nach ihrer Stimmbarkeit, in verhältige und unverhältige;
6) nach dem Eindruck auf's Gehör, in wohlklingende und übelklingende;

7) nach dem gleichzeitigen und ungleichzeitigen Gebrauche ihrer Töne, in antiphonische und paraphonische.

Diese Intervalle finden wir, mit Ausnahme der enharmonischen und unverhältigen, sämmtlich auf unserem Pianoforte. Selbst die enharmonischen fehlen nicht unbedingt, indem unser Moll das alte enharmonische (spondeische) Geschlecht ist. Zur Bildung der unverhältigen Intervalle gehören dagegen Vierteltöne, Dritteltöne u. s. w. Ein Intervall, welches z. B. um einen Viertelton grösser oder kleiner ist als der ganze Ton, ist ein unverhältiges, da seine Grösse nicht durch die Symphonie gestimmt werden kann. Aus diesem Grunde darf man mit Sicherheit annehmen, dass die Griechen für die Vierteltöne auf ihren vielsaitigen Instrumenten keine besondere Saiten gehabt haben, sondern dass sie dieselben durch an die Saiten gedrückte Häckchen oder Schieber erhielten. In nachfolgender spondeischer Tonleiter,



wurde dennoch gegen die *Es*-Saite und *As*-Saite ein Häckchen (etwa wie bei unsrer Harfe) gedrückt, welche sie um einen Viertelton erhöhten und wodurch die enharmonische Tonleiter entstand.



Wenn Aristoxenos alle Tonverhältnisse verwarf, wie theilte er alsdann die Saiten der Griffbret-Instrumente? Ich antworte: wie man sie schon lange

vor Pythagoras theilte. Denn die Erfindung dieses Philosophen bestand nur darin, dass er die Verhältnisse der (schon bekannten) Saitentheile zur ganzen Saite berücksichtigte, und sie auf die Intervalle übertrug. Doch die Verkürzung oder Theilung der Saiten kann gar wohl ohne die Annahme solcher Verhältnisse bestehen.

Dieser Ansicht werden unsere Musikgelehrten wohl niemals beitreten, da ihnen die kanonischen Rechnungen so viel Vergnügen machen. Aber haben wohl diese Rechnungen ein mathematisches d. h. unantastbares Grundprinzip? Ich habe ein solches nicht auffinden können. Es heisst, die Quinte habe das Verhältniss 3 : 2; ich sage aber nein! sie hat das Verhältniss 3000 : 2003. Wodurch will man mich überführen, dass ich Unrecht habe? Pythagoras würde antworten: der Ton von zwei Saitentheilen mit dem Ton von drei Saitentheilen, zusammen angeschlagen, lasse den Stimmungspunkt (die Symphonie) wahrnehmen. — Das ist kein mathematisches Grundprinzip; denn so gern ich den Stimmungspunkt auf vieltönigen Instrumenten als ein richtiges Maass gelten lasse, so kann ich ihn doch bei einer getheilten Saite nicht dafür anerkennen, indem das eine Ende der Saite nur ein wenig dünner oder dicker sein darf als das andre, um den Stimmungspunkt der beiden Töne zu verrücken.

Pythagoras nahm auf dem Monochord nur die Zerlegung der Saite in drei Theile für die Octave 2 : 1, in fünf Theile für die Quinte 3 : 2, in sieben Theile für die Quarte 4 : 3 an; die Zerlegung der Saite in neun Theile für die grosse Terz 5 : 4, in eilf Theile für die kleine Terz 6 : 5 verwarf er, weil die grosse Terz 5 : 4 kleiner ist, als zweimal der Grösseunterschied der Quinte und Quarte; die kleine Terz 6 : 5 dagegen grösser als die aus dem Grössenunterschied der Quinte und Quarte entwickelte Terz. Dies scheint anzudeuten, dass die Unrichtigkeit der Intervalle mit der Mehrtheiligkeit der Saite zunimmt; hiernach würde vielleicht schon die Grösse der Quinte 3 : 2 nicht ganz naturgemäss

sein, unrichtiger aber die Quarte 4 : 3, noch unrichtiger die grosse Terz 5 : 4 u. s. w. Die Leiter des neuern Tonsystems,

9:8, 10:9, 16:15, 9:8, 10:9, 9:10, 16:15

ist demnach, als theoretische Urtonleiter, ein wahres Unding; 1) weil sie auf keinem mathematischen Grundprinzip beruht, und alles willkührlich in ihr ist; 2) weil sie den vieltönigen Instrumenten nicht durch die symphonische Stimmung mitgetheilt werden kann; 3) weil sie wegen der Intervalle 10 : 9 und 16 : 15 aller Uebereinstimmung ermangelt; 4) weil sie, da sie doch diatonisch ist, ungleiche Tetrachorde hat; 5) weil sie in ihrer chromatischen Entwickelung ganz unbegreifliche Intervalle enthält, z. B. Quinten wie 40 : 27 und 192 : 125, Quarten wie 27 : 20 und 125 : 96, grosse Terzen wie 32 : 25, kleine Terzen wie 125 : 108 und 75 : 64 u. s. w.

Ungleich besser ist die theoretische Urtonleiter der Pythagoräer:

9:8, 9:8, 256:243, 9:8, 9:8, 9:8, 256:243

ihre Theile sind in Uebereinstimmung unter einander, und sie weicht nur wenig von der symphonischen Urtonleiter ab. Aber sie weicht doch ab, und dieses Abweichen ist ein Fehler, nicht aber, wie Sie meinen, ein mathematischer Beweis, dass unsere Instrumente temperirt werden müssen. Es kann demnach auch die pythagoräische Urtonleitor nur geduldet werden, weil in Zahlen keine bessere darzustellen ist; als Bild der symphonischen Urtonleiter, wofür sie die Pythagoräer hielten, ist sie nicht brauchbar.

Drieberg.

Ueber die Ursachen der Detonation*) beim Gesange.

MOTTO:

„Es geht nichts über eine gesunde Menschenstimme, wer die künstlerisch in Bewegung zu setzen versteht, den soll mir Keiner schelten."

Zelter.

Mit dem Ausdrucke „Detonation" bezeichnet man in der Gesangskunst die zu hohe oder zu tiefe Angabe eines bestimmten Tones. Detoniren wird oft gleichbedeutend mit Distoniren gebraucht, und bedeutet dann allgemein: unrein singen.

An sich ist zwar jeder**) Ton rein, er wird aber unrein genannt, sobald er in Verbindung steht mit andern Tönen und mit diesen in kein akustisch***)-richtiges Verhältniss gebracht werden kann.

---

*) Richtiger als detoniren ist wohl: *Distoniren*. — *Detonare* heisst verpuffen, explodiren, verknallen. — Falsch singen, den Ton verfehlen, aus dem Tone fallen, heisst *Distuonare* oder *Stuonare*. — *Detuonare* ist kein italiänisches Wort. — Doch gibt es ein französisches Wort *Détoner*, dem *Distuonare* entsprechend. — Man entlehnt aber wohl besser aus dem Italiänischen. *d. Rd.*

**) ? — Auch der einer in sich falschen Saite? z. B. einer ungleich dicken? — oder einer in sich falschen Glocke, Kehle etc.? *Rd.*

***) Jeder temperirte Ton ist nicht akustisch-richtig. *Rd.*

Die Ursachen der unreinen Intonation sucht man fast allgemein im Gehörorgane; doch dürfte diese Ansicht, wenn nicht falsch, doch höchst einseitig sein. Sehr oft liegt auch die Ursache in der Organisation der Stimmwerkzeuge, und vorzugsweise in der Struktur der sogenannten Stimm- und Taschenbänder. Wäre dies nicht der Fall, so müsste nothwendig ein Sänger mit dem gebildetsten Gehöre die reinste Intonation verbinden; dies widerlegt aber die Erfahrung sehr häufig, denn das Gehör kann in vorgerückten Jahren unverändert verbleiben, die Stimmbänder aber verliereu dann immer an Frische und Elasticität, die Intonation wird somit unsicher und unrein; nebeliche, feuchte, kalte Luft, momentane Befangenheit, mancherlei Speisen und Getränke wirken ebenfalls nachtheilig auf die Tonerzeugung, und obgleich der Sänger recht gut hört, dass er unrein singt, so hat er doch die Stimme nicht in seiner Gewalt.

Der angegebene Fehler liegt aber auch oft in einem Missverhältnisse des Stimm- und Gehörorganes und ist nervöser Art, d. h. die von den Stimmorganen hervorgebrachten Töne entsprechen nicht dem, auf den Gehörnerven geschehenen Eindrucke. Es giebt nämlich Personen, welche eine starke und umfangreiche Stimme besitzen, und dennoch stets unrein singen. Gehör- und Stimmorgane können hier, an und für sich betrachtet, ganz regelmässig gebildet sein, ihre Thätigkeit wird aber unregelmässig, sobald sie gegenseitig in eine Wechselwirkung treten. Daraus erklärt es sich denn

auch, warum solche Personen die Reinheit des Gesanges bei Andern ganz richtig beurtheilen, ja sogar wissen, dass sie selbst unrein singen, ohne den Fehler ablegen zu können.

Oft liegt die Ursache auch in einem falschen Athemabflusse; werden nämlich die Töne hauchend erzeugt, (was für die Brust höchst gefährlich ist,) so fliesst zu viel Athem aus, der Ton prallt von seinem Mittelpunkte ab und wird unrein; stimmt man den Ton mit leerer Brust an, so fehlt die Kraft, den Mittelpunkt desselben fest zu halten; verstärkt man ein zwar rein intonirtes Intervall mehr durch Quantität des Athems, als durch ebenmässigen Abfluss desselben, so wird der Mittelpunkt des gut intonirten Tones überschritten und somit zu hoch.

Nicht selten sind, bei übrigens reiner Tonangabe, einzelne Töne unrein; die Ursache liegt dann gewöhnlich in einer mangelhaften Ausgleichung der Stimmregister oder in einer falschen Zungen- und Mundstellung.

Sieht man von diesen physischen Ursachen ab, so ist die unreine Intonation vorzüglich in einer falschen Methodik des Gesangunterrichts zu suchen, welcher sich von jedem andern Musikunterrichte ganz wesentlich unterscheidet.

Der Instrumentalist erhält zur Erlernung ein schon vollkommen fertiges Instrument; der Ge-

sangschüler ist nur im Besitze eines rohen und noch dazu unsichtbaren Organismus, welcher erst zum kunstgemässen Instrumente umgebildet werden muss. *) Dies berücksichtigen aber die meisten deutschen Gesanglehrer durchaus nicht, denn sie beginnen in der Regel den Unterricht gleich mit der technischen Dressur der Stimme; sie sehen und lächeln von der Höhe der musikalischen Technik stolz herab auf die Singmeister anderer Nationen; aber in ihrem Dünkel verwechseln sie gewöhnlich den Hauptzweck ihrer Singstunden: sie bilden nur Musiker, wo sie auch Sänger bilden sollten; sie betrachten als Zweck, was nur Mittel sein soll.

Die alte italienische Gesangmethode verwendete allen ersinnlichen Fleiss auf die eigentliche Klangbildung der Stimme **); die Schönheit des Tones war ihr der Anfangspunkt alles Unterrichts; unsere gewöhnlichen Singlehrer, die nicht unter dem Einflusse italischer Gesangskunst gelebt haben, vernachlässigen aber diesen Haupttheil der Gesanglehre geradezu, und glauben Alles gethan zu haben, wenn der Schüler mechanisch dressirt und zu mechanischem Musikmachen abgerichtet worden ist. Daher kommt es denn, dass jetzt, namentlich in Deutschland, so wenig Stimmen mit edlem, schönen Tonansatze gefunden werden, dass überhaupt nur sehr wenige Organe zur eigentlichen Reife

*) Ueber den Mechanismus der Menschenstimme. Siehe Cäcilia I, 81; IV, 155, 229; VIII, 146.

**) S. Cäcilia XVII, 257, über die grosse italiänische Gesangschule von Bernacchi.

gelangen, dass die meisten schon vor der Zeit völlig zu Grunde gerichtet sind und zwar auf Kosten der Gesundheit! — Es versteht sich von selbst, dass eine Stimme ohne richtigen Tonansatz und naturgemässe Ausbildung unsicher und eben deshalb in mehreren Tönen unrein bleiben wird.

Mit vollem Rechte hat man in der neuesten Zeit die Anfoderungen an einen Gesanglehrer bedeutend gesteigert, denn es genügt durchaus nicht mehr, dass er bloss wisse, was in musikalischer Beziehung gelehrt werden soll; er muss selbst — wie früher in Italien — kunstgebildeter Sänger sein, und sich durch physiologische Studien gründliche Kenntnisse von dem gesammten Organismus der menschlichen Stimme erworben haben; ohne diese Kenntnisse ist der Gesanglehrer ein Blinder, welcher den Schüler in die Labyrinthe des Irrthums führt. — (Vergleiche meinen Artkl. Gesangmethode im Universallexicon der Tonkunst B. 3.)

Wollte man übrigens annehmen, dass der Verf. sich selbst hier als vollkommenes Musterbild gedacht habe, so würde man ihm zu nahe treten; wohl aber ist er mit jedem Sachverständigen von der Nothwendigkeit der obigen Anfoderungen, und von der unbedingten Richtigkeit des Zieles, welches die alte italienische Gesangmethode erstrebte, auf das innigste überzeugt.

G. Nauenburg
in Halle.

Correspondenz.

Paris im Monat Februar 1838.

Mit dem Beginn der Conzerte des Conservatoriums fängt die eigentliche musikalische Aera in Paris an. In dieser Zeit sind die Kunstkenner, die den Sommer hindurch auf dem Lande neue poetische Kraft gesammelt haben, nach Paris zurückgekehrt, und ihrer alten Gewohnheit nach beeilen sie sich, ihren Platz im Saale des Conservatoriums zu miethen, daher man daselbst wie in einem Saale von Freunden ist; die alten Bekannten erkundigen sich, wie der Sommer gewesen und was der Winter bringen werde, und siehe da — der Winter bringt wieder das Alte, Bekannte, die unsterblichen Symphonieen Beethovens, deren Wiederkehr so wohl thut, wie die Sonne, deren innere Kraft und Wahrheit unvergänglich sind, wie das Heiligste.

Den Reigen der Conzerte begann die 9te Symphonie mit Chören. — Es ist viel und vielerlei über dieses Kunstwerk gesprochen und geschrieben worden. Manche erklärten es für Unsinn und eine Verirrung des grossen Genies, oder fanden darin die Musik zu einem Freimaurer-Feste. Wir haben diese Symphonie in Wien und in Berlin gehört und gestehen offen, dass die Ausführung nie klar genug gewesen, um uns deutliche Rechenschaft geben zu können. Als wir sie aber im vergangenen Winter hier gehört hatten, wurde es uns klar, dass es das kolossalste Tonwerk sei, das Beethoven geschrieben. Dieser grosse Geist hatte in seinen 8 Symphonieen den ganzen Reichthum der Instrumentalkraft so zu sagen erschöpft.

Seine Symphonie in *d*, *a*, *c*, seine *eroica* und *pastorale* enthalten die mannigfachsten Wirkungen der Instrumente. Alle Empfindungen sind hier musikalisch wiedergegeben, sie sind das grosse Buch der Gefühle. Beethoven hatte nun wohl gefühlt, dass die Vereinigung der menschlichen Stimme mit der Kraft der Instrumente die höchste Gewalt hervorbringen könne; und so erscheint uns der Chor wie ein zweites Orchester, und das Orchester oft wie die gewaltigste Stimme eines einzelnen Sängers. — Nachdem in den ersten 3 Sätzen die Seele durch alle Stadien der Gefühle geführt wird, nachdem die Masse der Töne jene Angst und Furcht in uns erzeugt, die wir bei grossartigen Erscheinungen empfinden, tritt in dem Scherzo jene Beruhigung ein, die nöthig ist, um den frommen und religiösen Ausdruck des Adagio ganz zu fesseln; und darauf besingt er die Freude (er hat Schillers Worte „an die Freude" dazu benutzt) mit einer Begeisterung, mit einer sich immer erneuenden Kraft, wie es nur der grosse Geist des unsterblichen Meisters schaffen konnte. Beethoven hatte seine 10te Symphonie begonnen als ihn der Todesengel rief. Es ist davon keine Notiz zurückgeblieben.

Im 2ten Conzert des Conservatoriums wurde seine *A*-dur Symphonie vortrefflich ausgeführt. Noch vor 10 Jahren zweifelten gewisse bekannte Künstler an dem Gedeihen der Gesellschafts-Conzerte, die sich damals bildeten. Man stellte den Symphonieen Beethovens das schlechteste Prognostikon; seine Symphonie in *D*, eine der fasslichsten, wurde für verworren erklärt; und heute haben wir zwei Orchester in Paris, die fähig sind diese grosse Instrumentalwerke aufs Glänzendste wiederzugeben. Der Erfolg des Orchesters Valentino spricht für die Wahrheit dieser Behauptung, und wäre der Unternehmer sparsamer mit den Conzerten, gäbe er nicht alle Tage eine Symphonie von Beethoven, so wäre unsers Erachtens der Vortheil noch viel bedeutender. Das Klassische will sorgfältig gepflegt, und darf nicht täglich genossen werden.

Warum haben sich in den grossen Städten Deutschlands, wo es weder an schicklichen Platz, noch an Sinn für die klassische Musik, noch an guten Orchestern fehlt, bis jetzt noch keine ähnliche Anstalten gebildet? Weil man gar wohl fühlt, dass es unklug wäre, die Masse musikalisch bilden zu wollen, wenn man ihr täglich das Beste, was die musikalische Literatur besitzt, bieten, und es noch nebenbei mit Tanzmusik vermischen wollte. — Wir halten das Dasein dieser Anstalt für einen grossen Fortschritt, da es beweist, welche musikalische Kräfte Paris besitzt. — Die Art jedoch, in der es geführt wird, scheint uns nicht geeignet, die Menge zu bilden. Der Geist, der durch die poetische Musik Beethovens und Mozarts erhoben ist, bedarf der Ruhe und des Nachgenusses im Stillen. Das *Cornet à piston* in der *Quadrille* kann ihr nur zuwider sein und muss den vorangegangenen wahren Kunstgenuss zerstören. Darum werden auch die Conzerte des Conservatoriums immer ihren Rang behalten. Hier soll eine Bildungsschule für die wahren Kunstliebhaber und die jungen Künstler sein; hier soll die Kunst geheiligt werden. Eine Entweihung wäre Verbrechen und demnach müssen wir heute eine solche Profanation rügen. Man hatte auf dem Zettel eine Arie aus le Mystère d'Isis angezeigt. Mlle d'Hennin sollte sie singen; und wir waren erstaunt, statt einer Mozart'schen Arie, eine Verstümmelung von Herrn Lachnitz zu hören, der, wie man sich erinnern wird, die Partitur der Mozartschen Zauberflöte auf eine empörende Weise verunstaltet hat. Wenn wir nicht irren, so ist das Andante und eine Phrase des Allegro aus Titus, der Rest aber aus dem misserablen Arrangement von Lachnitz. Wer hat nun diese Entheiligung zu verantworten? Herr Habeneck? oder Mlle d'Hennin? oder das Comité der Conzerte? Wahre Pflicht ist es sie zu rügen. — Mlle Hennin hat eine herrliche Mezzo-Sopran-Stimme, die in der Tiefe und Höhe von grosser Gewalt ist. Die Mitteltöne scheinen uns noch einiger Ausbildung zu bedürfen. Der dramatische Ausdruck dieser Sängerin ist wahr und edel;

sie fühlt, was sie singt und studirt mit Besonnenheit. Der Beifall war allgemein und einzelne Kraftstellen waren wahrhaft begeisternd. Herr George Hainl spielte eine Fantasie auf dem Cello mit ungemeiner Seele. Seine Mechanik ist bedeutend und das Staccato besonders schön. Er wurde nichts weniger als gut begleitet.

Einige Fragmente aus dem Oratorium „das Weltgericht" von Schneider, welche von dem Chor und dem Orchester mit Sorgfalt ausgeführt wurden, veranlassen uns, unsere Ansicht über dergleichen Bruchstücke auszusprechen. Ein Oratorium ist ein Ganzes, wie eine Oper. Der Hörer muss seinen Text genau kennen und dem Ganzen logisch folgen, um es ganz fassen zu können. Werden aus einem solchen Werke ein, oder einige Theile herausgerissen und werden diese ohne Zusammenhang und ohne deutliche Verständniss der Worte ausgeführt, so ist dies ein völliger Unsinn. So erschien uns die Ausführung der obgenannten Bruchstücke. So schön und tief poetisch diese Musik war, und so kräftig und energisch die Instrumentation, so deutlich und klar der ernste und edle Styl ein Oratorium anzeigte, so war doch die Wirkung nur mittelmässig, da man erstens die Worte nicht verstand, (wir glauben der Text war italienisch) und da die Stücke aus einem Ganzen gerissen waren, es nur in seiner Einheit begriffen werden kann. Will man die ernsten Werke so tüchtiger Männer wie Fr. Schneider, Ries und Mendelsohn, aufführen, nun so führe man sie ganz auf, oder gebe an jedem Conzerttage wenigstens einen ganzen Theil (die meisten der Oratorien zerfallen in 2 oder 3 Abtheilungen) und vertheile im Publikum das Buch. Mögen wir bald in dieser Weise das ganze Weltgericht und das neue Oratorium „Paulus" von Mendelsohn, welches eins der bedeutendsten Werke neuerer Zeit ist, hören können. —

Am Schlusse des letzten Conzertes wurde die Ouverture zum jungen Heinrich von Méhul wahrhaft *meister-*

lich ausgeführt. Diese Ouverture ist unstreitig eines der glücklichsten Tongemälde. — Hier ist alles Natur und wahr, keine Künstelei, keine quälende Nachahmung — es sind klare und helle Farben, welche dieses Jagdgemälde bilden. Welche Kraft in der Instrumentirung, welche glückliche Steigerung in dem dramatischen Ausdruck des Jagdbildes? Welch herrliche Wirkung der Hörner, die diesesmal ganz besonders hervor und rein erklangen? Es war ein wahrer Hochgenuss, und der Enthusiasmus der Zuhörer entsprach demselben.

Wir sehen mit Freuden den nächsten Conzerten entgegen; und wenn wir streng waren, so geschah es, weil wir glauben, dass man an Allem, was einen entschiedenen Ruf hat, einen strengen Maasstab anzulegen berechtigt ist, weil man an dem, was ein Vorbild sein soll, zeigen muss, was gut und schlecht ist, und weil es einer Anstalt, wie das Conservatorium, das so reiche Mittel in sich besitzt, nicht schwer fallen dürfte, so vollkommen zu sein, als hienieden irgend etwas sein kann.

Die Betrachtung über das Vollkommene in der Kunst führt uns auf geradem Wege zu der Wiedereröffnung der italienischen Oper im Saal Ventadour. Rubini, Lablache, Tamburini und Mlle Grisi sollten Dienstag die Dilettanten nach langem Entbehren zum erstenmale wieder entzücken. Der Brand des Saals Favrat hatte die Vorstellungen auf kurze Zeit unterbrochen, man musste Decorationen und Costume in Ordnung bringen und den Saal herstellen. Der ersehnte Augenblick war endlich gekommen, der grosse, aber schlecht beleuchtete Saal war angefüllt von den gewöhnlichen Kunstfreunden, und Alles war in gespannter Erwartung, den Schwanengesang Bellinis zu hören. Da ging plötzlich der Vorhang auf und Lablache, dieser würdige Veteran der Kunst, dieses Modell wahrer Künstlerwürde, dessen Talent so kräftig und jung ist, wie seine Begeisterung für das Edle in der Kunst, — Lablache trat vor und sagte mit gerührter Stimme: „Ein

Unglück kommt niemals allein. Tamburini ist plötzlich krank geworden und die Cavatine des 1. Aktes und das Duo des 2. müssen ausbleiben. Dagegen wird Rubini im Zwischenakt die Arie aus Nicolie singen.“ Trauer auf einer Seite und Freude auf der andern, denn Rubini sang diese Arie so hinreissend schön, dass er sie wiederholen musste. Es ist uns immer eine Störung, ein grosses Stück wiederholen zu hören, nicht als ob die Anstrengung des Künstlers oder Orchesters zu gross sei, um eine minderglänzende Ausführung, als das erstemal zu gestatten; nein, um unser selbst willen lieben wir die Wiederholung eines wahren Kunstgenusses nicht. Der Geist, der durch einen tiefen Eindruck erhoben ist, bedarf, wie wir schon oben erwähnt haben, der Ruhe, und ist selten geeignet, denselben Eindruck zweimal in gleicher Stärke zu empfinden, wenn zumal das Stück lang ist, wie diese Arie und das Adagio der *a*-moll-Symphonie, das im Conservatorium auch *da capo* verlangt wurde.

Das Publikum war sehr freudig gestimmt, die herrlichen Töne dieser Sangsmeister wiederzuhören und empfing das italienische Triumvirat (unter welchen eine Frau, Mlle Grisi,) stürmisch. Sie sangen aber auch die edlen Melodieen Bellinis kostbar schön. — Die Klarheit und Weichheit der Stimme Mlle Grisis trat im Duo und Quartett des 1. Aktes, so wie in der grossen Arie des 2. und in dem schönen Duo mit Rubini im 3. Akt, ganz besonders hervor. Sie hatte Momente der Begeisterung, (*élans*) wie wir sie selten von der schönen Sängerin wahrgenommen haben.

Rubini sang die Cantilene des 3. Aktes, die eine der edelsten ist, die wir kennen, mit hinreissendem Zauber, und schlug das hohe g mit einer so erschütternden Kraft an, dass mein Nachbar ganz erschrocken aufsprang und mir sagte, er habe nie geglaubt, dass diese Note in der Brust eines Tenors existiren könne. — Sollen wir wieder-

holen, dass Lablache überall die ihm eigene Würde und musikalische Classicität behauptete? sollen wir sagen, dass seine Stimme in dem grossen Saale kräftiger und schöner klang, als je im italienischen Theater? Ja man war gar sehr gegen die Akustik der Halle Ventadour; man behauptete, die Musik klänge schlecht, die Vibration der Stimme sei nicht sonor genug und man fürchtete das Debut der Italiener in derselben. Es war aber ein Beweis, dass man sehr im Irrthum war, denn die Stimmen klangen trefflich und wir haben, um uns von dieser Wahrheit zu überzeugen, an verschiedenen Plätzen, und überall deutlich, gehört.

Die Vorstellungen werden nun ihren Fortgang haben können und wir wünschen nur die Verstärkung des Orchesters, das im Verhältniss zur Grösse des Saals nicht zahlreich genug ist.

Panofka.

Fortsetzung.

Paris im Februar 1838.

Die Conzerte häufen sich, und dennoch ist Nichts weniger belohnend, als ein Conzert in Paris; denn mit Ausnahme jener Künstler, welche durch ihre bedeutende Quartette den Absatz einer gewissen Zahl von Billets sichern, finden nur Wenige ihre Rechnung, und die meisten sehen die unendliche Mühe und Aerger, den das Arrangement eines Conzertes erzeugt, schlecht belohnt.

Es scheint uns nicht unwichtig, die Ursachen zu entwickeln, welche das Conzertgeben in jüngster Zeit so

sehr erschweren, und die Existenz des Virtuosen so sehr gefährden. Sie liegen keineswegs in der zu grossen Konkurrenz, noch in dem Mangel an Geschmack für diese Gattung von Musik, noch in zu grosser Ökonomie der Liebhaber. Die Gründe liegen tiefer, und da unsre Stellung es gestattete, dieselben genau zu erforschen, so wollen wir sie zum Besten der Künstler darstellen und, so viel in unsern Kräften steht, beitragen, dem Conzertwesen eine bessere und erspriesslichere Richtung zu geben.

Es ist ein Factum, dass Musik in unserer Zeit allgemein getrieben wird. Wir wollen damit nicht behaupten, dass man allgemein musikalisch gebildet sei; es scheint uns vielmehr die heilige Kunst ein Modeartikel geworden zu sein, welcher, da er die Sinne angenehm berührt, die Zeit verkürzt, wenig Aufwand braucht, und — nach der beliebten Phrase — von Jedermann nach seinem Gefühle beurtheilt werden kann, in Pallästen, wie in Salon's der Bankier's sowie Advocaten, ertönt, kurz in den Gemächern aller Stände ausgehängt wird. Nicht selten wird dabei die wahre Kunst an den Pranger gestellt.

Wir leben in der Zeit der Reception; Jedermann will ein Haus machen; wer irgend nur 2 Zimmer besitzt, (ja oft ist ein einziges genügend,) will Leute bei sich sehen, und da, wie natürlich bei sehr vielen weder die Geistesfähigkeit des Wirthes und der Eingeladenen, noch die Geldmittel es zulassen, die Gesellschaft durch Witz, Scherz, oder zu erkaufende Zerstreuungen zu unterhalten, so muss die liebe Musik herhalten. Es wird nun ein Pianist, ein Violinspieler, eine oder zwei Sängerinnen, ein Sänger und ein Farçonsänger eingeladen und Einem der Hausfreunde das Arrangement dieses Conzertes überlassen. Wir können nun mehrere Anecdoten mittheilen, die wir einem unsrer Freunde, einem Künstler, der viel gereist ist, viel Conzerte gegeben, und durch alle Studien der Künstlerexistenz passirt hat, verdanken. Diese Anecdoten sollen Belege sein zu unsrer obigen Behauptung. —

Nachdem dieser Künstler (ein ausgezeichneter Clarinettist) bereits zweimal in einem ihm vorher ganz unbekannten Hause gespielt und die Gesellschaft entzückt hatte, verlangte es der Freund, dem zu Gefallen er es gethan, noch ein drittesmal. Er nimmt es an; der Pianist, der ihn begleiten soll, wird krank, er theilt dies dem Hausherrn mit und man ersucht ihn, zu einem Dilettanten zu fahren, und mit diesem zu probiren. Diess Alles ereignete sich 2 Stunden vor Beginn der Gesellschaft. Er thut diess; der Liebhaber ist aber bereits ausgegangen. Als er nun in die Gesellschaft ohne sein Instrument kommt, bestürmt man ihn, es holen zu lassen, da man auf seine 2 Stücke gerechnet. Der Liebhaber, mittlerweile angekommen, versichert ihn, dass er ihn a vista herrlich accompagniren wolle. Doch unser Künstler, der dergleichen Erfahrungen schon gemacht, zudem seine Bereitwilligkeit in vollem Maasse bewiesen, besteht darauf, nicht zu spielen, da er sein Stück nicht repetirt hat. Man wird böse und ladet ihn niemals mehr ein. Als er sein Conzert gab, liess man 1 Billet holen. —

Während ein ausgezeichneter Pianist einst Chopin'sche Compositionen mit dem poetischsten Ausdrucke in einer solchen Soirée spielte, öffneten sich die Thüren, und der Bediente kündigte den Baron v. X. mit heller, lauter Stimme an. — Derselbe Pianist sollte gegen das Ende einer Soirée spielen und hörte rings um sich: „ach, was ist die Musik langweilig, man erstickt, wird man nicht bald tanzen?“

Ein Cellist, dessen Instrument immer auf den Kammerton gestimmt ist, musste es $\frac{1}{2}$ Ton herunter stimmen, da das Piano zu tief stand. Man fand, dass er keinen Ton habe; es war nebstbei so voll, dass er mit seinem Bogen die Knie der Damen berührte; und man fand, dass er eine schlechte Bogenführung habe. —

Ein Violinist spielte in einem grossen Salon, und der Herr des Hauses, der ihm ein Compliment machen wollte,

sagte: „Ihr Instrument ist der König der Instrumente.“ Der Künstler verbeugte sich und der Hausherr fuhr fort: „ja, denn es ist so portativ!!!“ Der Violinist bemerkte, dass die kleine Flöte dieses Epithet eher verdiene! —

Wir könnten noch Seiten anfüllen mit dergleichen belustigenden Anecdoten; unser Zweck ist jedoch nicht, zu amusiren; wir haben sie blos angeführt, um darzuthun, dass die Künstler — deren Ruf einmal gegründet, und deren Name bekannt ist — sehr Unrecht haben, ihr Talent in solchen Soiréen Preis zu geben. Sie müssen dabei ihr eignes Gefühl verleugnen, und, um auf eine Masse zu wirken, die in solchen Vereinen für nichts weniger gestimmt ist, als poetische Eindrücke zu empfangen, sondern vielmehr den Moment des Tanzens nicht erwarten kann, muss der Künstler zu einer Exageration des Ausdrucks seine Zuflucht nehmen, oder Schnurrpfeifereien machen. Dass nun hierbei wahre Kunst, Künstlerehre und das Talent selbst leiden, begreift Jeder leicht.

Giebt ein Künstler Conzert, so wird es ihm erstens sehr schwer, ein ordentliches Programm zu machen, da die Sänger, die in Privatzirkel singen, oft nicht in Conzerten singen dürfen, da jeder Künstler ein eignes Conzert geben will, und beeinträchtigt zu werden fürchtet; ferner hat man ihn oft genug gehört, um ihn beurtheilen zu können, und hat ihn obenein bei einer Tasse Thee, oder Eis und ohne Entrée gehört; und man findet leicht eine Entschuldigung, und bedauert, nicht in's Conzert kommen zu können.

Dies ist der wahre Stand der Dinge, und diesem Unfuge ist nur dadurch abzuhelfen, dass die Künstler von Reputation sich das Wort geben, in keiner Soirée zu spielen, sondern in der Art des Conservatorium's Conzerte zu geben, in denen man sie ausschliesslich hören könne. Kommt ein fremder Künstler an, dem es darum zu thun ist, sich bekannt zu machen, so muss ihn dieser

Verein mit offenen Armen empfangen, da die Thore des Conservatoriums nur wenigen Bevorzugten offen stehen.

Dies scheint uns das einzige Mittel zu sein, den Werth des Virtuosen zu retabliren, der nur zu oft als Mittel gegen Langeweile gebraucht wird, und den Konzerten jene Würde zu geben, die bis jetzt das Conservatorium allein hat. Es werden alsdann die Künstler das Publikum bilden, und nicht, wie es der Fall ist, das Publikum die Künstler verbilden, und der Stand des Virtuosen wird ein angenehmer, erspriesslicher sein, während er jetzt ein widerwirdiger, armseliger ist. Wir fordern daher unsere Kunstbrüder auf, sich zu vereinen, diesen wichtigen Gegenstand zu besprechen und alsdann ein Comité zu bilden, das sich während des Sommers mit den nöthigen Vorbereitungen beschäftige. Natürlich müssten die Eintrittspreise sehr hoch gestellt werden, da die Abonnenten auf diese Weise alle ausgezeichnete Künstler zu hören bekommen; das wahre Schöne, Treffliche soll auch nicht billig geboten werden. Es wird sich dann zeigen, ob wirkliche Liebe zur Kunst im Publikum herrscht, und Paris wird 3 Anstalten besitzen, deren jede für sich vortrefflich wird bestehen können, ohne der Anderen zu schaden. Das Conservatorium wird Symphonieen und Chöre — hoffentlich besser als jetzt, — geben; das Conzert Valentino wird, da das Conservatorium nur eine bestimmte und zwar kleine Zahl von Theilnehmenden haben kann, indem der Saal zu klein ist, allen Jenen, die nicht an diesen Theil nehmen können, die Meisterwerke der Instrumentalmusik in interessanter Abwechselung vorführen, und der neue Concert-Verein wird eine *Aera* für Virtuosen sein, der die Kammermusik, die so wenig cultivirt wird, wieder herstellen kann. Möge der nächste Winter der Beginn dieser neuen Conzert-Epoche werden!

4tes *Conzert des Conservatoriums.*

Dieses Conzert wurde mit der Pastoralsymphonie von Beethoven eröffnet, welche ganz vortrefflich ausgeführt wurde. Es ist dies eins von jenen Werken, die das Orchester in der grössten Vollendung wiedergiebt. Die Detail-Effecte sind hier bedeutender, als irgendwo, und man erkennt, wie wichtig es ist, tüchtige Virtuosen in einem Orchester zu zählen, da die kleinsten Nuancen oft einzelnen Instrumenten gegeben sind, und eine mittelmässige Ausführung den ganzen Effekt vernichten würde.

Als 2. Nummer hörten wir ein Credo aus einer Messe von Ellwart, der vor mehreren Jahren den ersten Preis im Conservatorium erhalten, nun Professor an diesem Institute ist. Es ist diess eine sehr lobenswerthe Arbeit des jungen Componisten. Die ersten Partieen sind ganz im ernsten, würdigen Kirchenstile geschrieben, und zeugen von einer wackern musikalischen Bildung. Eine edle Form, logische Durchführung und wahrhaft religiöse Melodie zeichnen diese ersten Theile aus. Gegen den Schluss hin verlässt der Componist den eigentlich strengen Kirchenstil. „*Et iterum ventacus est judicare*" ist in zu weltlichem Stile gehalten. Sowohl die Melodie des Chores, wie auch die Instrumentation sind durchweg dramatisch, aber nicht kirchlich. Das Ganze liess jedoch einen Componisten von lebendiger Einbildungskraft, und wackeren musikalischen Kenntnissen wahrnehmen. Das Auditorium nahm dieses Debut mit Interesse auf, was um so ehrenvoller ist, als eine Composition, die unmittelbar nach einer Beethovenschen Symphonie kömmt, immer eine gefährliche Stelle einnimmt.

Ausser diesen beiden Stücken, wurde das Septett von Beethoven von allen Streichinstrumenten des Or-

chesters und den übrigen Blaspartieen meisterhaft ausgeführt. Wir finden jedoch, dass diese Verstärkung der Saiteninstrumente bei einem Werke, das der geniale Componist gewiss nicht ohne Grund nur für eine bestimmte Zahl von Instrumenten geschrieben hat, eigentlich eine Sünde sei, da das Orchester sich anmaast, etwas Anderes aus Geistesprodukt machen zu wollen, als der Autor selbst wollte. Bei dem Conservatorium scheint es blos der Zweck zu sein, zu beweisen, dass fleissiges Einstudiren etwas sehr Vollkommenes hervorzubringen im Stande sei.

Herr Villent blies ein Fagottsolo mit vielem Talent; das Duo aus Armide wurde von Fr. d'Hennin und Julian brav gesungen, vom Orchester jedoch zu stark begleitet, und der Effect der herrlichen Ouverture zu Fidelio wurde durch das Zuwerfen der Thüren und Sperrsitze, welche vor dem Ende leer wurden, etwas gestört. —

Panofka.

Recensionen.

L'ambassadrice, Opéra comique en 3 actes; paroles de *M. M. Scribe* et de *Saint-Georges*; Musique de *D. F. Auber*. — Die Botschafterin, w. o., für die deutsche Bühne bearbeitet von Frhrn. *v. Lichtenstein*. Vollständiger Clavierauszug.

Mainz bei B. Schott's Söhne. Pr. 13 fl. 30 kr.

Den verbrüderten Dichtern ist es gelungen, den überaus anziehenden Gegenstand, die liebenswürdigste Künstlerin im Privatleben, in ihren Herzensverhältnissen, den Triumph ausgezeichneten Talentes über Lebens- und Rangverhältnisse und den Sieg wahren Seelenadels über Anmasung und Uebermuth der Rang- und Adelstolzen Familie ihres vornehmen Gatten, anziehend genug zu einem Opernsujet zu verarbeiten und mit ganz artigen Zügen und Scenen aus dem Künstlerleben zu würzen.

Freilich, eine zu einem Theatercoup taugende, möglichst sentimental-heroische Katastrophe musste zum Schlusse erfunden werden, und das haben denn die Herren Poeten folgendermasen bewerkstelligt.

Der Graf hat zwar seine himmlische Henriette seiner hohen Familie vorgestellt, jedoch vorläufig als ein Fräulein aus einem hohen adelichen Hause. Kaum hat sich aber der wirkliche Stand der Braut entdeckt, so lässt die hochgräfliche Familie der Roturière die empfindlichste Geringschätzung fühlen. — Und da sich zu gleicher Zeit auch ein Liebesverhältnis des hochgräflichen Bräutigams mit einer anderen Opernsängerin entdeckt; so ergreift die schöne gekränkte Henriette ihre Partie und — tritt

augenblicklich, aus dem gräflichen Brautstande, auf die Breter zurück, von wo aus sie, noch im Stücke selbst, dem blasirten Bräutigam, von enthusiastischem Jubel des Publikums begrüsst, entgegen tritt.

Es liebt die Welt, das Strahlende zu schwärzen,
Und das Erhab'ne in den Staub zu zieh'n.

Den Componisten *Auber* haben übrigens bei dieser Composition die ihm vertrauten Grazien nicht verlassen.

Dr. *Carl v. Löwen.*

Caprice pour le Piano sur des motifs de l'Ambassadrice; par *H. Bertini.* Op. 117.

Mayence et Anvers chez Schott. Pr. 1 fl. 21 kr.

Fantaisie brillante, sur des motifs de l'opéra l'Ambassadrice, pour le Piano; comp. par *Henri Herz.* Op. 95.

Mayence et Anvers chez Schott. Pr. 1 fl. 30 kr.

Zwei nette Reminiscenzen aus der vorstehend besprochenen Oper, welche Clavierspielern, — doch nur solchen, welche die Weihe der Virtuosität schon empfangen haben, oder ihr doch nicht mehr fern stehen, überaus angenehme Beschäftigung gewähren werden.

C. v. Löwen.

Le Pianiste au Salon etc.; von *C. Czerny.* Cahiers 32, 33, 34, 35.

Mainz bei Schott.

Von dieser, in unseren früheren Heften schon gerühmten, Sammlung neuer, brillanter und angenehmer Clavierstücke, sind jetzt wieder die vorstehend bezeichneten Hefte erschienen. Dieselben enthalten:

Cah. 32. Introduction et Variation brillantes, sur un motif de l'opéra, I Puritani, für Clavier allein. Op. 370.

Cah. 33. Desgl., ebenfalls aus den Puritanern. Op. 375.

Cah. 34. Ein Rondo über „Que ces murs coquets" aus der Ambassadrice. Op. 462.

Cah. 35. Ein Divertissement brillant zu vier Händen über ein Motif derselben Oper. Op. 469.

Alle behaupten den Ruhm ihrer Vorgänger und lassen fernere Nachfolger wünschen.

Red.

Le Postillon de Lonjumeau, Opéra comique; Musique de *Adolphe Adam*, Ouverture et airs arrangés pour le Pianoforte; par *Chr. Rummel.*

Mayence et Anvers chez le fils de B. Schott. Pr. 4 fl. 48 kr.

Fantaisie brillante, sur des motifs favoris du Postillon de Lonjumeau; par *Henry Bertini.* Op. 116.

Mayence et Anvers chez Schott. Pr. 1 fl. 21 kr.

Premier Divertissement brillant, pour le Piano, sur un Rondo favori de l'opéra le Postillon de Lonjumeau; par *Charles Schunke.* Op. 49. Liv. 1.

Ebend. Pr. 1 fl. 21 kr.

Second Divertissement (wie oben) Liv. 2.

Ebend. Pr. 1 fl. 21 kr.

Caprice sur le Postillon de Lonjumeau; par *Henry Bertini* jeune. Op. 115.

Ebend. Pr. 1 fl. 21 kr.

Fantaisie et Variations, pour le Piano, sur deux motifs du Postillon de Lonjumeau; par *Henry Herz.* Op. 94.

Ebend. Pr. 1 fl. 45 kr.

Melange en forme de Fantaisie, sur les plus jolis motifs du Postillon de Lonjumeau, pour le Piano; par *Fréd. Kalkbrenner.* Op. 137.

Ebend. Pr. 1 fl. 21 kr.

Der *Postillon* selbst ist schon auf S. 196 des XIX. Bandes rühmend angezeigt.

Die vorstehenden Reminiscenzen aus dem Hauptwerke werden nicht allein Freunden des vielberühmten Postknechts selbst, — sondern die sehr ehrenwerthen Namen so vieler Componisten, zum Theil „ersten Wassers", welche die Oper durch ihre Paraphrasen, oder sich durch jene zu verherrlichen sich beeilt, werden auch jedem Freund des Pianoforte anziehend genug sein, um einer weiteren Empfehlung nicht zu bedürfen.

An allen hat die Verlagshandlung rücksichtlich eleganter Ausstattung nichts gespart.

Red.

I Puritani, Opéra seria en trois actes, musique de V. Bellini. Ouverture et airs arrangés pour le Pianoforte; par *Chr. Rummel.*

Mayence et Anvers chez les fils de B. Schott. Pr. 4 fl. 48 kr.

Reminiscences des Puritains, grande Fantaisie pour le Piano; par *F. Liszt.* Op. 7.

Ebend. Pr. 1 fl. 48 kr.

Variations brillantes, sur un Thême favori de l'opéra I Montecchi e Capuleti, de Bellini, pour le Pianoforte seul, ou avec accomp. d'orchestre ad lib.; par *Edouard Hummel.* Op. 2.

Ebend. Pr. 1 fl. 12 kr.

Introduction, Variations et Finale pour le Pianoforte, sur un motif de l'opéra La Somnambule, de Bellini; par *Chrétien Rummel.* Op. 83.

Ebend. Pr. 1 fl. 30 kr.

Dasselbe Werk, zu vier Händen.

Ebend. Pr. 2 fl. 24 kr.

La batelière, Rondeau de Salon, pour le Piano, sur un air favori de l'Opéra Le mauvais oeil, de Mlle. L. Puget; comp. par *Charles Schunke.* Op. 50.

Ebend. Pr. 1 fl. 30 kr.

Das ist nun einmal die Ordnung des Tages, oder doch die der Soirées und der Salons! — sie heisst: Reminiscenzen aus Opern des Tages. Schaarenweis, wie unter andern so viele vorstehende Anzeigen darthun, springen solche Reminiscenzen aus den Fingern der Tags-, oder Soirées- und Salons-Virtuosen, Componisten und Musikverleger hervor. — Ei nun, wer mag solche Liebhaberei tadeln? —

Was die hier vorliegenden Reminiscenzen angeht, so sind die Momente, an welche sie erinnern, schön und interessant, — die Art und Weise ihrer Bearbeitung ist gefällig und für die Gesellschaft im Salon nicht weniger unterhaltend, als für den Clavierspieler selbst im einsamen Hämmerlein; — und da sie hier zugleich Stoff zur Uebung, zum Theil in sehr bedeutenden Schwierigkeiten, darbieten, (wie namentlich das Werkchen von Liszt,) so wüssten wir in der That nicht, warum wir sie nicht allen Spielern, welche Dergleichen gewachsen sind, bestens empfehlen sollten, so zum Studium wie zur Production. Dr. *Zyx.*

Duo brillant, pour Pianoforte et Violon, sur un motif de l'opéra L'Elisir d'amore; par *F. Schoberlechner et C. D. Beriot.*

Mayence et Anvers, Schott. Pr. 2 fl. 24 kr.

Ein wahres Salonstück, für die vortragenden Spieler zur Darlegung von Virtuosität sehr vortheilhaft geschrieben, über dessen Composition sich übrigens die verbrüderten Tondichter, wie bei Compositionen dieser Classe gewöhnlich, nicht allzusehr die Köpfe zerbrochen haben mögen.

Es beginnt mit einer ausführlichen Introduction, welcher man das Lob, gedacht und gefühlt zu sein, nicht versagen kann, und welche wohl der werthvollste Theil des Ganzen ist. Dieser folgt ein einfaches Variationenthema, mit vier Variationen und einem recht gefälligen, das Stück mit Feuer und Leben abschliessenden Final. Das Ganze ist nicht übermässig schwer.

Dr. *Zyx.*

La Serenata, e L'Orgia, grande Fantaisie, pour le Piano, sur des motifs des Soirées musicales de Rossini, par *F. Liszt.* Op. 8.

La Pastorella dell' Alpi, e Li Marinari, deuxieme Fantaisie pour le Pianoforte, sur des motifs des Soirées (wie oben), par *F. Liszt.* Op. 8.

Mayence et Anvers chez Schott. Jedes à 1 fl. 48 kr.

Wohl eben so gut, wie die schönsten und renommirtesten der in den vorstehenden Anzeigen erwähnten Motive aus Opern des Tages, verdienten die der wunderlieblichen Rossinischen Soirées musicales die Ehre, in der Form ausführlicher Fantasieen bearbeitet zu werden. Und dies hat hier der gewaltige Liszt, mit unverkennbarer Vorliebe und mit so vielem Glücke gethan, dass Wahl des Stoffes und dessen Bearbeitung in gleichem Grade zu loben, und diese Werkchen ein schätzbarer Fund für diejenigen Clavierspieler sind, welche es wagen können, nach Liszt's Compositionen zu greifen.

Dr. *Aab.*

Amusement, sur un Thême de Norma, de Bellini; pour le Violoncelle, avec accomp. de 2 Vlons, A. et B. ou de Pianoforte; par *J. J. Dotzauer.* Oeuv. 135.

Leipzig bei A. Robert Friese. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

„Lasset die Kleinen zu mir kommen" sprach der grosse Violoncellist, und schrieb für sie das vorliegende Diver-

tissement. Es ist, aus meist langsamen Sätzen, einem melodischen *Andante*, einem *Andante con moto*, einem *Poco adagio* und einem Schluss-*Allegro* bestehend, zwar nicht eben ganz leicht, aber doch nur von mittelmässiger Schwierigkeit, dabei aber mit so reifer Kenntnis des Instrumentes geschrieben, dass es beim Vortrage doch der Wirkung manches weit schwierigeren Stückes gleichkommt, und vollends, von einem des Instrumentes in höherem Grade mächtigen Spieler vorgetragen, von sehr schöner Wirkung sein muss.

Aab.

Ueber die wechselseitigen Anforderungen zwischen Eltern, Lehrer und Schüler, Behufs des Musikunterrichts; von *F. A. Werner.*

Berlin, bei Duncker. 1837. 34 Seiten.

Von der Art und Weise, wie der Unterricht in der Musik gegeben und benutzt wird, hängt das Gedeihen dieser Kunst und ihr Einfluss auf Verschönerung und Veredelung des Lebens vorzüglich ab. Zwischen Lehrer und Schüler stehen aber in der Regel Eltern, Vormünder und Andere als Mittelspersonen und greifen, hemmend oder fördernd, in den Unterricht ein. Diese Erfahrungen und der Wunsch, alle hierbei wahrgenommenen Uebelstände möglichst zu entfernen, haben vorliegendes Schriftchen veranlasst. Es zerfällt in drei Abschnitte, von denen der erste den Schüler, der zweite den Lehrer, der dritte die Tonkunst beleuchten.

Wollte man die Zahl der Kinder, welche heut zu Tage Musikunterricht geniessen, mit der Zahl Derer vergleichen, die dabei etwas Tüchtiges gewinnen, sey es an Geschmacksbildung, oder auch nur an mechanisch-technischer Fertigkeit: so dürfte das Resultat dieser Vergleichung nur selten befriedigend erscheinen, ja oft nicht einmal den billigsten Erwartungen entsprechen. Indessen verursacht dieser Unterricht keinen unbedeutenden Auf-

wand an Zeit und Geld; auch greift die Tonkunst mächtig in das Gefühlsleben ein, und kann demnach eben so leicht verderblich, als wohlthätig auf jugendliche Gemüther wirken. Bei der Richtung, welche die Musik in neurer Zeit genommen hat, verdient diese Wahrheit vorzüglich beachtet und beherziget zu werden.

Offenbar herrscht in manchen neueren Compositionen ein so verwirrter und verwirrender, mit einem Worte, ein so dämonischer Geist, dass man Bedenken tragen muss, die junge Welt damit bekannt zu machen, weil dadurch der Sinn für Reinheit, Schönheit und Wahrheit der Empfindung und des Ausdrucks nothwendig gefährdet wird.

Diess alles zur Sprache zu bringen, herrschende Irrthümer und Gebrechen an's Licht zu ziehen und die Mittel und Wege zur Verbesserung des Fehlerhaften anzuzeigen, war gewiss an der Zeit und das Verdienstliche der angezeigten Blätter ist dadurch ausgesprochen.

Möchte das inhaltreiche Werkchen recht viele für den Ernst der Kunst und die höheren Zwecke der Bildung empfängliche Leser finden! Namentlich glauben wir es gewissenhaften Eltern und Erziehern, wie auch allen für ihr Fach begeisterten jungen Lehrern empfehlen zu müssen.

Um von dem Geiste und Gehalte desselben urkundliche Proben zu geben, sey es uns erlaubt, einige Stellen daraus hier mitzutheilen.

Seite 10 und s. f., wo von dem Einfluss der Eltern auf den musikalischen Unterricht gehandelt wird, heisst es: „Nachtheilig kann dieser Einfluss seyn, a) durch Mangel an Theilnahme, indem das Kind hierin Gleichgültigkeit, oder gar Geringschätzung erblicken muss; b) durch irrige Ansichten von der Kunst und Erziehung in Aussprüchen, Urtheilen und Bemerkungen, in unzeitiger

„und falscher Beurtheilung der Fähigkeiten des Lehrers „und Schülers u. s. w.“

„Es ist nicht selten der Fall, dass in Familien-Con„certen, Theegesellschaften und dergl. von Kindern, Jüng„lingen und Jungfrauen, schmachtende, verliebte Stücke, „besonders Gesangsachen vorgetragen und von älteren „Personen vorzüglich begünstigt und applaudirt werden. „Fordert man hier ein richtiges Auffassen und Wieder„geben des Inhalts solcher Compositionen, so kann nur „Unkunde oder Leichtsinn die Quelle davon seyn, und „der Massstab für die Unbilligkeit oder Unstatthaftigkeit „wird dadurch bedingt. Gewöhnlich entschuldigt man „sich mit den Worten: die Kinder verstehen es noch „nicht, und beweis't dadurch, dass eine Aufgabe, die „nicht verstanden wird, schon sehr unzweckmässig ist. „Wie höchst bedenklich ist es aber, ihnen in gewisser „Hinsicht den Weg zu bahnen und sie zu Nachforschun„gen zu reizen! Es ist schon längst erwiesen, dass ver„steckte Zweideutigkeiten die Phantasie mehr reizen, als „platte, plumpe Spässe.“

Solche praktische Bemerkungen, deren das Schriftchen voll ist, sprechen wohl am bessten für seinen Zweck und seine Bedeutsamkeit.

K. Baur.

Invocation à l'harmonie, chant lyrique, pour une voix principale, avec des choeurs et Violon obligé, avec accomp. de piano; composé par *F. Mazas.* Oeuv. 16.

Leipzig, in Commission bei J. J. Weber. 1 Thlr. 16 Gr. = 3 fl.

Der Titel, so wie der Name des Verfassers, kündigen genugsam an, welcher Tendenz das Werk ist: von einem vortrefflichen Geiger mit einer artigen Sängerin vorgetragen, wird es sicherlich überaus gefallen. Eine Note

auf dem Titelblatte des, mit dem ursprünglich französischen Text und zugleich einer teutschen Uebersetzung, ohne Zweifel nachgedruckten, Werkes erinnert, dass das Stück, ursprünglich für Concerte und für die Écoles de Musique und Pensione de jeunes Demoiselles componirt, statt der Chöre, auch mit Besetzung von bloss 4 Singstimmen und, statt der Clavierbegleitung, mit Harfenbegleitung aufgeführt werden kann.

Aab.

Dernieres pensées musicales; de *Marie Felicité Garcia* de *Beriot.*

Mayence et Anvers chez les fils de B. Schott. Pr. 5 fl. 24 kr.

Ein Heft Gesänge für eine und zwei Stimmen, von dessen Titel wir zwar keine nähere Erklärung oder Rechenschaft zu geben wissen, von dem wir aber unsern Lesern referiren können, dass es ein Heft von 10 Gesangstücken ist, theils für eine, theils für zwei Singstimmen, nicht nur grösstentheils wunderhübsch und lieblich, sondern dazu auch noch zehn sehr hübschen Bilder in Stahlstich, nebst einem sehr eleganten Titelkupfer, — das ganze also wahrhaft luxurios ausgestattet, und zu freundlichen Gaben an schöne Damen, Vielliebchen und dergl., vorzüglich geeignet. *Zyx.*

Variations brillantes avec introduction et Finale, pour le Piano, sur une Marche autrichienne; comp. par *Henry Herz.* Op. 97.

Mayence. Schott. 1 fl. 30 kr.

Grande Fantaisie brillante, pour le Piano, sur un motif de l'opéra d'ambroise Thomas: la double échelle; par *Henry Herz.* Op. 98.

Mayence. Schott. 1 fl. 30 kr.

Herr Herz ermüdet nicht, seine Freunde und Verehrer mit immer neuen Geschenken heimzusuchen; und seine

Freunde hören nicht auf, sie mit Dank und Beifall anzunehmen. Die vorliegenden sind sehr hübsch und hie und da wirklich neu, und selbst überraschend, und für die Spieler bildend. Sie werden Beifall finden.

Aab.

Fest-Hymnus für Männerstimmen; von *Joseph Panny*. Op. 38.

Mainz, Schott. Pr. für Partitur und Stimmen 3 fl.

Ein, dem unglücklichen talentreichen Componisten noch in den letzten Zeiten sehr glücklich gelungenes, Werk im höheren Style. Es ist geschrieben für zwei Männerchöre, bloss von Posaunen und Contrabässen begleitet. Die Haltung ist edel, grossartig und wie wir sie — man verzeihe das Geständniss — von Pannys sonst leichterer Muse gar nicht erwartet hätten.

Es sind eigentlich nicht eine, sondern vier Hymnen, in Partitur und ausgesetzten Stimmen; jede ausgesetzte Stimme füllt 2 Folioseiten. Männlichen Singvereinen jeder Art können wir das Werk bestens empfehlen, es muss bei der Aufführung sehr wirkungsvoll sein.

Rd.

Acht vierstimmige, religiöse Chorgesänge, zum Gebrauche bei verschiedenen Gelegenheiten; von *Georg Hammer*. Op. 2.

Würzburg bei Schreiner. Auf Kosten des Verf. 1 fl. 6 kr.

Op. 2, und auf Kosten des Verfassers! — also ein Anfänger im Fache; — eine kräftige captatio benevolentiae!

Die Gesänge sind, — was auf dem Titelblatte zu erwähnen vergessen ist, — mit Orgelbegleitung geschrieben, — durchgängig einfach und ohne Schwulst und

Prätension und ohne die unnatürliche gräuliche Genialität der unmündigen Componisten unsrer Zeit. Dagegen ist der Satz fliessend und grösstentheils absolut rein und correct.

Im Gradule Nr. 1: *Veni sancte spiritus*, kehrt nach jedem Verse des Textes, nach jedem vierten Tacte, ein Absatz mit einer Pause wieder, was dem Ohre einförmig und langweilig wird, auch den Zusammenhang des Textes zerreisst; z. B.: „*Emitte coelitus* — (Absatz, Pause) — *lucis tuae radium*"; und dgl. — Die dazu geschriebene willkürliche, doch figurirte Violoncellstimme wird von sehr guter Wirkung sein.

Nr. 2, *Ecce panis*, nicht, wie das Titelblatt ankündigte, vierstimmig, sondern für 2 Sopran-, 2 Alt-, und 3 Männerstimmen, nebst Chor, verdient, zum Theil auch wegen der wirkungsreichen Abwechslung der Solostimmen mit den Chören, manches Lob. Freilich konnte der prosaische, in schlechtem Mönchslatein ausgesprochene, Text den Tondichter nicht zu hoch ausdruckvollen Tonphrasen begeistern, und mitunter findet man den Text in der That ganz vernachlässigt; z. B.: *Tuos ibi* (halbe Tactpause) *commensales.*

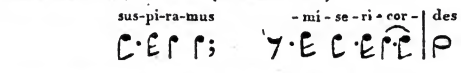
Nr. 3, ein teutsches *Ecce panis*, choralmässig gehalten, ist schön kirchlich, und wird seine Wirkung thun.

Nr. 4, ein *Lied bei der ersten Communion*, ist wohl zu weltlich und trivial und an allgewöhnliche Liederleierei erinnernd, als dass es in dieser Sammlung hätte Platz finden sollen. — Dem letzten Perioden, aus 6 Tacten bestehend, hätten wir wenigstens, zur Abrundung, noch 2 Tacte mehr gegönnt.

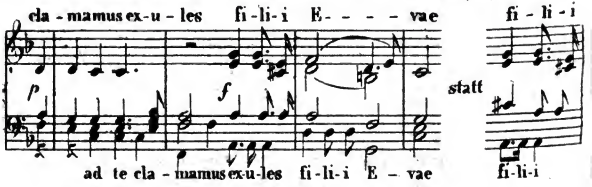
Nr. 5, *Bei einer Beerdigung*, erinnert an den Styl der vorhergehenden Nummer.

Nr. 6, ein *Salve regina*, scheint die mehrsten Ansprüche zu machen.

Aber schon der Umstand, dass hier zu viel Text, zu viel schöner Text, welcher namentlich auch zum Theil ganz verschiedenen Ausdruck erheischt, (man erinnere sich des Jos. Haydn'schen himmlischen *Salve regina!*) in ein nur aus 45 Tacten bestehendes einziges Musikstück zusammengedrängt und abgefertigt und quovis modo nur unter die Noten gestopft werden musste, schadet dem Ganzen. Ebendaher denn auch das oft nothwendige Abfertigen vieler Sylben mit kurzen Achtel- und Sechzehntelnoten, z. B. (*andante* $\frac{4}{4}$:)



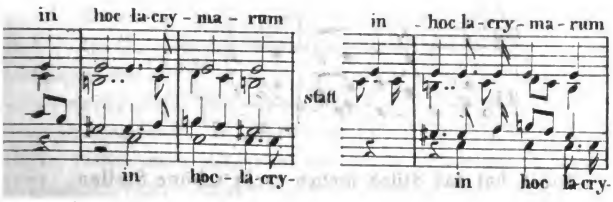
In Ansehung des Satzes ist es nicht schön, dass im 11. Tacte, nach einem vollkommenen Schlusse in *F*-dur, der neu auftretende $\mathfrak{A}^7$-Accord, bei sprungweisem Eintritte aller vier Stimmen, bis auf das allerletzte *Sechzehntel* ohne die nota characteristica cis *) gehört wird:



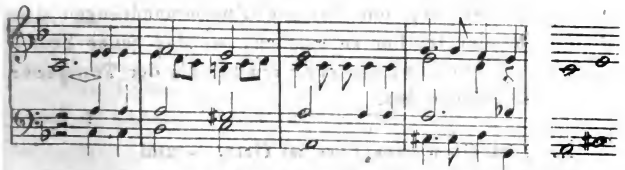
Dem Perioden, welcher, von *Ad te suspiramus* anfangend, bei *valle* mit ungrader Tactzahl endet, wäre zur Abrundung wohl noch ein Tact mehr zu wünschen. Etwa die Ausdehnung seines drittletzten Tactes *lacrymarum* zu zwei Tacten hätte alles gut gemacht, hätte zugleich das schnelle Herplappern der Sylben *hoc lacrymarum* auf Achtel- und Sechzehntelnoten entbehrlich gemacht, und zugleich dem Ausdrucke wenigstens nicht geschadet:

---

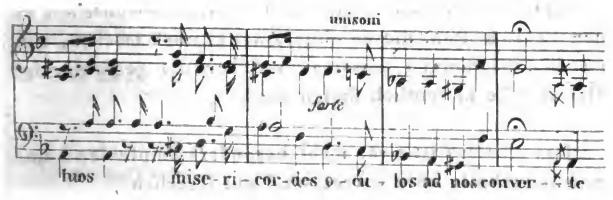
*) Theorie §. 75, 187.



Nicht schön ist im 24. Tacte der Querstand, wo, nach einem vollen Schlusse in *a*-moll, im Tenor c̄ forttönt und unmittelbar darauf, bei der Harmonie 𝔄7, cis im Bass auftritt, und zwar sprungweis *):



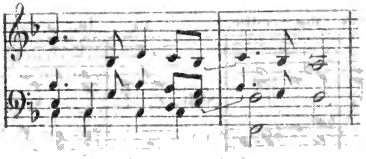
Vor und bis zu dem folgenden Fermate ist die Bitte: *misericordes oculos ad nos converte!* etwas derb ausgesprochen:



Vom 33. Tacte zum folgenden, bei der natürlichen Cadenz 𝔊7=𝔉, schreitet in der Oberstimme die Septime b aufwärts zu c̄, und zugleich der höhere Bass quintenmässig von e zu f; was dem Gehör immerhin nicht wohlthut. **):

*) Theorie §. 490 flgg.

**) Ebend. §. 529, Figur 14 i.



Sonst hat das Stück mehre recht schöne Stellen, wo sich die vier Männerstimmen, aus denen es besteht, gar wohl- und vollklingend ausnehmen; und das *O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria*, mit seinem plagalischen Schlusse, endet das Ganze auf eine sehr wohlgefällige und würdige Weise, wenn man anders, — was überhaupt nöthig ist, um das enge Zusammendrängen der Sylben minder fehlbar zu machen, — das ganze Stück lieber bedeutend langsamer nimmt, als der Tonsetzer es vorgeschrieben hat.

Nr. 7 ist ein kurzes *Ehre sei Gott*, — und

Nr. 8 ein Grablied, letzteres wieder in der Manier von Nr. 4 und 5, jedoch besser als Beide.

Im Ganzen ist dem Componisten Glück zu wünschen zu den Fortschritten, die er ohne Zweifel noch machen, und zu dem frequenten Absatze, welchen die gegenwärtige Herausgabe hoffentlich finden wird.

Das Äussere ist zwar nicht besonders empfehlend und geschmackvoll, aber correct und gut leserlich.

Gfr. Weber.

Sechs Idyllen für das Pianoforte; von *Joh. Friedr. Kittel.* 2tes Werk.

Prag bei Marco Berra. Pr. 1 fl. 15 kr. C. Mz. = 20 Ggr.

„Zweites Werk" des Componisten: — Dafür recht brav! nur der anspruchvolle Titel: Idyllen, und die einem

jeden einzelnen Tonstücke vorangeschickte Ueberschrift: — Trost im Scheiden, — An der Grenze der Heimath, — u. dgl., etwas zu preciös. Es sind kurze Tonstücke, die wohl hie und da manchen poetischen Blutstropfen verkünden, übrigens in der Ausarbeitung noch etwas unvollkommen, im Periodenbau oft unrund (z. B. in Nr. 1, wo unter Anderem der dritte Theil aus 17 Tacten besteht). Im Ganzen fühlt man auch etwas Monotonie heraus; — es kommt eben bei Tonstücken dieser Art auch Vieles darauf an, wie solche Phantasieen gespielt und ausgedrückt, und in welcher Gemüthstimmung sie angehört werden. Als Uebungsstücke, namentlich im singenden, gebundenen Vortrag, können sie sämmtlich empfohlen werden.

Der Componist fahre auf dem betretenen Wege fort; und es kann recht gut werden.

Gfr. Weber.

Die Auferstehung Jesu, Cantate, von *Meier;* in Musik gesetzt von *Johann Wiegand;* vollständiger Clavierauszug.

Ohne Angabe eines Verlegers; wahrscheinlich beim Componisten selbst in Cassel, woselbst das Werk lithographirt ist, — oder in Theodor Fischers Verlaghandlung.

Wahrhaft lobenswerthes Streben nach dem Höheren und Bessern, und glückliches Gelingen, charakterisiren diese Cantate beim ersten Blicke. Gesangvereinen kann sie angelegentlichst empfohlen werden. Sie wird, obgleich in der Ausführung nicht besonders schwierig, nicht ohne Wohlgefallen, grösstentheils nicht ohne schöne Rührung und zum Theil mit Erhebung, gesungen und gehört werden.

Gfr. Weber.

Messe à deux voix égales, avec accomp. d'Orgue; par le chevalier *Sigismond Neukomm.*

Mayence. Schott. Pr. 3 fl.

Messe à trois voix égales, w. o.

Ebend. Pr. 3 fl. 36 kr.

Aeusserst leichter, fliessender und sehr anmuthiger Kirchen-Gesang, für zwei und drei Männer-, oder Weiber-, oder Knabenstimmen, aus der Feder eines bedeutenden Meisters geflossen, wird allen kleinen Kirchen und sonstigen beschränkteren Musikinstituten, Lehranstalten u. dgl. höchlich willkommen sein. Beide Messen scheinen Jugendarbeiten des Meisters, die er dermal, zu Nutz und Frommen derer, welche dergleichen bedürfen, hervorgesucht, mit reifer Erfahrung überarbeitet, mit dem Stempel der Meisterschaft bezeichnet, und so zu gemeinnützigem Gebrauche herausgegeben hat.

Die Auflage ist schön, und die Singstimmen sind zu mässigen Preisen vielfältig zu haben.

Gfr. Weber.

Le Domino noir, Opéra en 3 actes, Paroles de *E. Scribe*, Musique de *D. F. E. Auber;* — Der Schwarze Domino etc. für die deutsche Bühne bearbeitet von Frhrn. *v. Lichtenstein.* Clavierauszug.

Mainz, Schott, Paris, Troupenas, London, Dalmaine. Pr. 9 fl.

Textbuch dazu.

Ebend., 12 kr.

Ein hübsches Conversations- und Intriguenstück, mit Musik in Aubers beliebter Manier, welches auch auf Teutschlands Bühnen die zuvorkommende Aufnahme finden wird, welche seine älteren Brüder genossen haben: es ist jedenfalls weit weniger langweilig, als manche derselben. Das Sujet, obgleich strotzend von Unwahrscheinlichkeiten, Willkürlichkeiten und einem ganzen Olymp

ex machina, mag doch einige Abendstunden ganz angenehm töden, vorausgesetzt, dass die *prima Donna* die ihr dargebotene überaus vortheilhafte Gelegenheit, Grazie, Naivetät, Schalkheit und tausend andere Spielkünste zu entwickeln, auch nur halbwegs zu benutzen versteht. Der Musik ist wenig (128 splendit gestochene Blattseiten), dabei jedoch eine Anzahl gar gefälliger Cavatinen, Romanzen, Couplets, Duette, Terzette und dergl., und sehr wenig Chöre, wodurch diese Oper vorzüglich zur Unterhaltung am Pianoforte geeignet ist.

Der glänzend in die Augen fallende Notenstich liefert die Probe, dass die Verlaghandlung in Ansehung der Schönheit der Auflagen jetzt keiner Verlaghandlung in Teutschland, Frankreich oder England weicht.

Zyx.

Der angehende Organist, oder Sammlung von kurzen und ganz leichten Orgelstücken; herausgegeben von *Gotthilf Wilhelm Körner*. 10. Werk.

Leipzig, Verlag von G. Schubert.

Was den Hrn. Verfasser zur Herausgabe des vorliegenden Hand- und Hülfsbuches veranlasste, darüber bemerkt er in der Vorerinnerung folgendes:

„Unglaublich viel ist in unsern Tagen für Kirchen„gesang und Orgelspiel geleistet, aber noch fehlt es an „einer den Bedürfnissen entsprechenden Sammlung von „Orgelstücken, welche sich sowohl durch hinreichende „Leichtigkeit für Anfänger im Orgelspiele eignen, als „auch durch klangreiche Fülle und ächt kirchlichen Aus„druck den Organisten als Handbuch zum öffentlichen „Gebrauch dienen können."

„Wir besitzen zwar schon Sammlungen von Orgel„stücken, wie z. B. das Mannheimer Orgeljournal, das „Orgelarchiv, herausgegeben von F. Becker und A. Rit-

„ter, das Museum für Orgel, u. A., aber sie trifft vor„züglich der Fehler, dass nur sehr wenige leichte Pieçen „vorzufinden sind.“

Diesem Bedürfniss abzuhelfen, hat sich endlich der Hr. Verfasser, durch vieles Bitten seiner Freunde aufgefordert, zur Herausgabe dieses Werkes entschlossen und übergibt hiermit dem Publicum die erste Lieferung des angehenden Organisten.

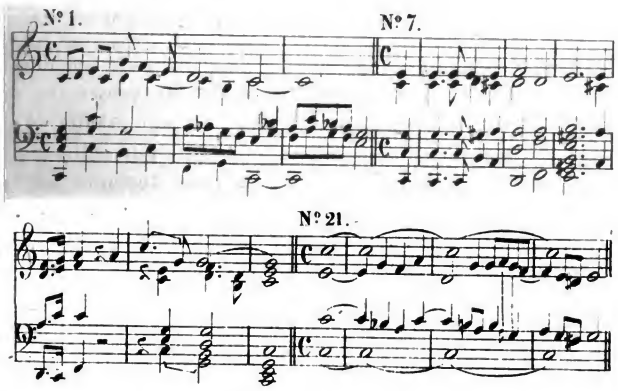
Was die Ausführung und Anordnung des Werkes betrifft, so hat der Verf. auf folgendes Rücksicht genommen:

1) den einzelnen Orgelstücken keinen zu weiten Umfang zu geben, damit sie sich zum Vortrag in der Kirche eignen; — 2) auf leichte Ausführbarkeit; 3) auf Kirchlichkeit; 4) dass sie in gebundenem Stil und 5) in den Violinschlüssel gesetzt sind, weil dieses Zeichen jetzt allgemein vorkommt; 6) dass bei keinem Stücke das Blatt umgewendet zu werden braucht; 7) dass die Tonarten der Reihe nach folgen, als: *C*-dur, *c*-moll, *D*-dur *d*-moll, *Es*-dur, *E*-dur, *e*-moll, *F*-dur, *f*-moll, *fis*-moll, *G*-dur, *g*-moll, *As*-dur, *A*-dur, *a*-moll, *B*-dur und *h*-moll; 8) dass von den am häufigsten vorkommenden Tonarten mehr Vorspiele als von den wenigen vorkommenden aufgenommen worden sind, und endlich 9) auf mögliche Raumersparniss.

Die vorstehende Anordnung des Werkes hat Ref. im Ganzen befriedigt, doch wäre es zweckmässig gewesen, wenn der Verf. die aufgenommenen Stücke in mehrere Rubriken gebracht hätte, z. B. 1) Vorspiele zu Trauergesängen, 2) zu Lobgesängen, 3) zu Bittgesängen u. s. w. Hierdurch wäre der angehende Orgelspieler in den Stand gesetzt worden, jederzeit das richtige Vorspiel zu gebrauchen.

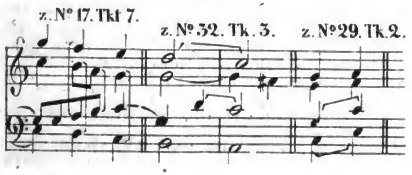
Ebenso findet Ref. die Auswahl der in diese Sammlung aufgenommene 93 Stücke, welche sämmtlich sehr

leicht, grösstentheils kirchlich und im gebundenen Stile geschrieben und wovon 43 in *C*-dur, 9 in *c*-moll, 29 in *D*-dur und 9 in *d*-moll abgefasst sind, und zum Theil nur 3, 4, 5 bis 6 Takte, manche aber auch 8, 10, 12, und mehrere Takte enthalten, im Ganzen zweckmässig. Doch würde Ref. manche Numern, weil sie angehenden Organisten nicht zum Muster dienen können, wie z. B. 1, 7, 21, nicht aufgenommen haben.



Ebenso wäre es gut und lehrreich gewesen, wenn der Herausgeber, da dieses Werk hauptsächlich für Anfänger im Orgelspiele bestimmt ist, die Eintritte des Pedals jedesmal genau angegeben hätte. Da viele Stücke aus andern Werken entlehnt sind, so hätte wenigstens der Verfasser derselben angegeben werden müssen.

Auch kann Ref. nicht unerwähnt lassen, dass in manchen Numern verbotene Quinten- und Octavenfortschreitungen und Härten vorkommen.



Druck und Papier sind gut, doch finden sich hin und wieder Druckfehler. Z. B. bei Num. 1 im zweiten Takt fehlt in der Tenorstimme im zweiten Viertel die Note h.

Chr. H. Rink.

Album des Pianistes, contenant six morceaux à 2 et à 4 mains; comp. par *Henri Herz.*

Mayence et Anvers chez les fils de B. Schott. Pr. 4 fl.

Und der immer gefällige *Herz* wandelte zwischen den süss duftenden Blumenbeeten seines reichbegabten Gartens, und griff in das üppigste derselben, und wählte daraus die schönsten, gefälligsten und würzigsten Blumen heraus: Variations et Coda über die Romanze *Tout pour Toi*, von *L. Puget;* — Introduction und Polonaise aus *Spohrs* Faust; — Introduction und Rondoletto zu 4 Händen, über ein Thema aus *Donizetti's* Elisir d'amore; — Mélange aus Elisa et Claudio von *Mercadante;* — Introduction und Rondo aus *Donizetti's* Torquato Tasso; und endlich wieder eine vierhändige Fantasie von *C. Maria von Weber;* — und flocht sie zum schönsten, zierlichsten Kranze, und nannte ihn *Album*, und weihte ihn zwei begünstigten Schönen, *Mesdemoiselles Marie et Adélaide Montalivet*, — und den schönsten Dank hat er verdient von den Schönen, und wird ihn verdienen von Allen, welche sich diese freundliche Gabe anzueignen wissen.

Zx.

Das Vater unser, für 4 Singstimmen mit Begl. grossen Orchesters; von *Ferdinand Rahles.* Op. 18.

Solingen bei Friedr. Amberger. Pr. 1 fl.

Das Werk verdient schon darum Beachtung, weil die Herausgabe „zum Vortheile der Wittwen und Waisen der im Kampfe fürs Vaterland gefallenen niederländischen

Krieger" geschieht: und auch die Composition verdient Lob durch anständige Haltung, nicht besondere Schwierigkeit der Ausführung, gut contrapunctische Behandlung, wirkungsvoll eingeflochtene Choralsätze und eine kräftige Schlussfuge, welche das, sonst fein kurz gehaltene Tonwerk würdig abschliesst. Grö[illegible]eren und kleineren Kirchen und sonstigen Musikvereinen kann es mit Recht zur vollstimmigen Aufführung empfohlen werden; und auch die Aufführung am Clavier zu erleichtern, ist der vollständigen Partitur ein Clavierauszug beigefügt.

Zsc.

Der Minnesänger, musikalische Unterhaltungsblätter, vierter Jahrgang, 1837. Nr. 1 — 52.

Der Gesellschafter, musikalische Unterhaltungsblätter, erster Jahrgang, 1837. Nr. 1 — 52.

Mainz bei Schott.

Die recht gute Idee, unter dem ersten der oben genannten Titel, den Freunden leichter musikalischer Unterhaltung allwöchentlich einen Bogen in die Hand zu liefern, dessen eine Seite mit leichten Gesängen mit Clavier- oder Guitarebegleitung, die andere mit Unterhaltungslectüre vollgedruckt, ist auch in unseren Blättern bereits gerühmt und empfohlen worden. Auch das Publicum scheint dem Unternehmen seit drei Jahren Beifall gezollt zu haben, denn seit dem Anbeginne des gegenwärtigen vierten erscheint der Minnesänger mit einem wohlgerathenen Sohne an der Hand, genannt: Der Gesellschafter, welcher mit eben dem Texte wie der Minnesänger, die dort für Gesänge bestimmten Blattseiten, seinerseit mit leichten Clavierstücken bedruckt, und auf diese Art dem gemeinsamen Institute eine neue Classe von Abnehmern gewinnt.

Die Auswahl der Musikstücke, sowohl im Minnesänger, als im Gesellschafter ist, für diejenigen, für die sie bestimmt sind, ganz zweckmässig, und der Redacteur des

Textes, der Grossherzogl. Hessische Hofmusikus *J. D. Anton* in Darmstadt, fährt fort sich als talentvoller Schriftsteller zu bewähren.

F. Kessler: Der musikalische Kirchendienst. Ein Wort für Alle, denen die Beförderung des Kultus am Herzen liegt; insonderheit für Organisten und Prediger.

Iserlohn, bei Langewiesche.

Der Verfasser liefert über den angedeuteten Gegenstand so Gediegenes und Ausgezeichnetes, dass ich dasselbe, seiner Zeitgemässheit und seines innren Gehaltes wegen, Allen denen zur genauesten Kenntnissnahme empfehle, denen es bisher noch nicht zu Gesichte gekommen sein sollte.

Es behandelt dieses Buch einen Gegenstand, der zwar vielfach in seiner Wichtigkeit erkannt, aber noch sehr wenig befolgt worden ist. Hier wird derselbe mit einer solchen Eindringlichkeit und Wärme dargestellt, dass gewiss Niemand das Werk ohne Segen für die Sache, der es dient, aus der Hand legen wird. —

Schon durch Verbreitung dieses Werkes wird die grosse Zahl von Organisten vermindert werden, welche (leider noch an so vielen Orten anzutreffen sind) die ihnen anvertraute höchst wichtige Stellung in den Kirchendienst so ganz und gar zu verkennen scheinen, dass sie mehr instinktmässig, als von der Schönheit ihres Berufs getrieben, ihr Amt verwalten und daher so selten einen erbaulichen Gesang befördern helfen, namentlich in kleinern Städten, so wie auf dem Lande. Der Grund dieser geringen, oft dem Zwecke des Gottesdienstes ganz zuwiderlaufenden Wirksamkeit so vieler Organisten liegt in dem Mangel an gehöriger Anleitung zur ästhetischen Ausbildung für den Kirchendienst. Wichtige, sehr lehrreiche Winke und Andeutungen sind in dieser Beziehung gegeben. —

Das Buch ist indessen auch für Prediger geschrieben! Besonders möchte es solchen zu empfehlen sein, denen es an gehörigen kirchlich-musikalischen Kenntnissen fehlt,

weil sie aus demselben erfahren können, wie der Zweck des Gottesdienstes durch Gesang am sichersten erreicht, und welche Anforderung in dieser Beziehung an die Kirchendiener, sowohl an den Pfarrer als Organisten, gemacht werden kann. Unkenntniss und Ungeschicklichkeit des letzteren ist ein grosses Hinderniss für die Verbesserung des Kirchengesanges, allein nicht das einzige; auch die Herren Geistlichen müssen und können ihrerseits zum Gedeihen sehr Vieles beitragen. Es war daher ein glücklicher Gedanke des Herrn *Kessler*, ein Buch über den Kirchengesang, sowohl zur Beachtung für Geistliche, als für Organisten zu schreiben. Er hat seine Aufgabe vortrefflich gelöset und sich den Dank aller derer erworben, denen die Beförderung des Kultus wirklich am Herzen liegt.

Das Werk ist in drei Hauptabtheilungen eingetheilt:

1) Von der Orgel selbst, ihren Bestandtheilen und ihrer Behandlung.
2) Ueber die Anwendung der Orgel in den gottesdienstlichen Versammlungen der Christen.
3) Ueber die musikalische Geschicklichkeit des Organisten für den Kirchendienst.

Die Einleitung handelt von den Anforderungen, die man an jeden Musiker, folglich auch an den Organisten, machen kann; und der Schluss enthält Andeutungen zur weitern Fortbildung im Orgelspiele für wenig geübte Organisten. —

Das Ganze ist sehr gefällig geschrieben und gewinnt den Leser schon durch die äussere Darstellung für die Sache.

Möchten diese Worte mit dazu beitragen, dass das in Rede stehende Werk recht vielfach gelesen, dessen Inhalt erwogen und befolgt und somit unsere Kirchenmusik von Tag zu Tag mehr geeignet werde, das Gemüth der Christen zur wahren Andacht zu erheben und in die Stimmung und Sinnigkeit zu versetzen, die erforderlich ist, wenn das Wort Gottes Eingang in die Herzen der Menschen finden soll.

Düren. *Ferdinand Rahles*,
städtischer Musikdirektor.

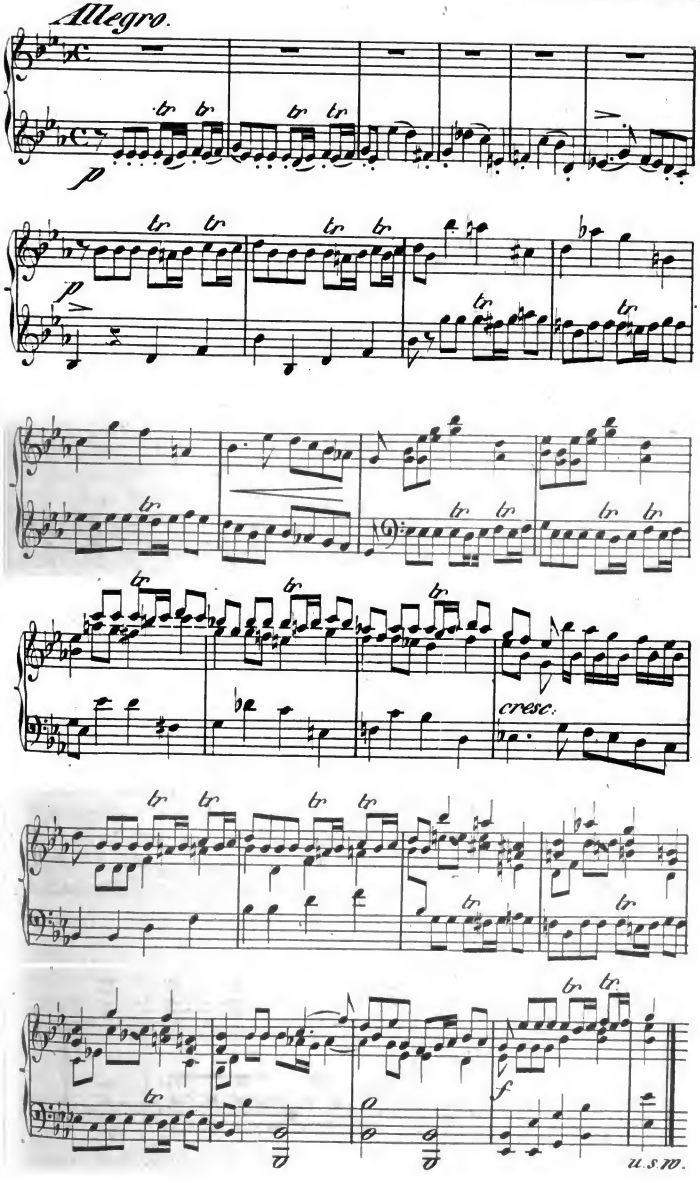
Zufälligkeiten.

Ein altes Sprüchwort behauptet: Jeder sieht den vordern Sack mit fremden, nie aber den hinteren mit den eigenen Fehlern. So gehört es denn beynahe zu den angebornen Naturfehlern, dass man überall, sonderlich an grossen Geistern, mit einem wahren Heisshunger jede Kleinigkeit beschnüffelt und bekrittelt, um nur die Wollust zu geniessen, irgend ein unscheinbares Gebrechen, — wärs auch nur das kleinste schwarze Fleckchen, aufzustöbern. Namentlich haben die armen Schriftsteller dieses Loos zu befahren; und wem es glückt, eines Plagiats sie zeihen zu können, der vermeint den höchsten Triumph zu feyern. So auch bei uns Musikern. Nur die allerentfernteste Aehnlichkeit, — und gleich brüllen die Stentor-Lungen: „Das ist gestohlen! das hat er, da oder dort, stibitzt!“ — Und dennoch ist es meist blos reiner Zufall, wenn zwey Meister, unter gleichen Umständen vielleicht, und von ähnlichem Impuls angeregt, fast auf einen und ebendenselben Gedanken verfallen, ohne dessen frühere Existenz zu argwohnen, und von der Ideen-Verwandtschaft auch nur eine Ahndung zu haben.

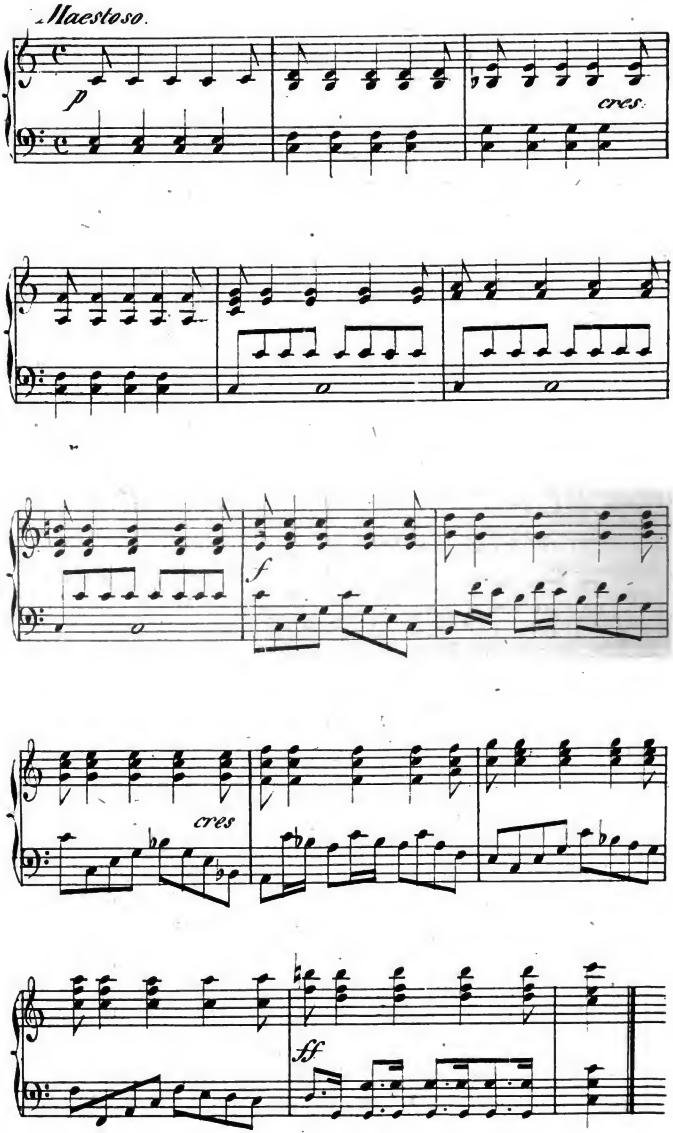
Als Beleg ein paar Beyspiele. Johann Heinrich Collo schrieb unter vielen geistlichen Cantaten auch „Lazarus Auferstehung“, 1779, zu Leipzig bey Immanuel Breitkopf gedruckt, und beginnt den 2ten Satz einer einleitenden Symphonie, also: (Fig. 1.)

Auf den ersten Blick wird Jeder, entfernte, hauptsächlich durch die gewählte Fugen-Form bedingte, Anklänge an das Motiv der Ouverture zur Zauberflöte darin finden; und gleichwohl möchte man einen gestabten Eid darauf schwören, dass Mozart jenes, sogar der Tonart nach ihm befreundete Thema, wahr-

Zur Seite 132.



Zur Seite 132.



scheinlich niemals im Leben, weder zu Gesichte noch zu Gehör bekam.

Aber mehr noch. Benda, in seinem musterhaften Duodrama Ariadne, malt des Tages Erwachen; — „jetzt steigt die Sonne herauf! mit welcher Pracht!“ ruft Ariadne, und folgende Harmonien versinnlichen diesen Moment: (Fig. 2.)

Man vergleiche damit das Ritornell zum Recitativ der ersten Arie der Königin der Nacht, — und wer kann leugnen, dass es ein leibhafter Doppelgänger sey? — Allerdings fällt hier obiger Entschuldigungsgrund weg; denn Mozart kannte und schätzte Benda's Meisterwerk. Allein, wie er so an seinem Pulte sass, dachte er gewiss nicht daran. Beyde hatten eine innig verschwisterte Situation zu schildern: dort das blendende Weltgestirn, — hier die Ankunft der symbolisch-personifizirten Nacht-Beherrscherin. Daher also: gleiche Ursachen, gleiche Wirkungen. — Uebrigens, wem könnte es wohl auch nur im Schlafe beykommen, den Crösus Mozart eines literarischen Diebstahls bezüchtigen zu wollen? Besass er doch so unerschöpfliche Fonds, so unversiegbare Ideen-Quellen, dass er wahrlich nimmermehr benöthigte, auf fremden Besitzthümern fouragiren zu müssen. —

Die beyden vorstehend angeführten Fälle sollen wenigstens warnen, nicht voreilig zu verdammen. — Wohl gibt es Freybeuter, die mitgehen lassen, wo sie nur irgend etwas habhaft werden können; doch solchen Corsaren ist das Schmuggler-Handwerk auf die Stirne gebrandmarkt; sie holen Kukukseyer aus fremden Nestern, und brüten Bastarde aus; von ihnen kann hier nicht die Rede seyn, denn solch Gezücht ist verbannt in jeder ehrenwerthen Gesellschaft. —

D. —

Die Orgel.

Im Tempel Gottes tönt majestätischernst
Vom Chor die Orgel, tönet viel mächt'ger noch
Als Davids Harfe, als des Zelten
Lorbeerumwundene Leyer.

Die Töne wallen durch das Gewölbe hin,
Erzittern jede Saite im Herzen mir,
Denn Meisterhand erwählet die Töne,
Dass sie zu Worten sich bilden,

Jetzt haucht die Flöte klagende Töne aus.
Der Schmerz durchzucket schneidend die Melodie,
Und dumpfe Bässe künden grollend
Aengstliche Zweifel der Seele.

Da lösst allmählich auf sich die Dissonanz
In sanfte Folgen. Horch, wie vom Himmel, rufts
„Befiehl du deine Wege!" nieder.
Und es erstarken die Klänge,

Und künden deutlich gläubiges Gottvertrau'n.
Die Bässe schreiten muthig einher, ob auch
Noch öfter unheilschwangre Stürme
Durch die Accorde hinsausen.

Jetzt giesst die sanfte, himmlische Melodie
Der heil'gen Sehnsucht Mass in die Augen aus,
Dass hoffend sie dort oben suchen,
Was sie auf Erden nicht fanden.

Und diese Sehnsucht wird bald gestillet auch.
Denn horch', vernimmst du nicht der Posaune Schall? —
Der Todesengel ruft und führet
Aufwärts die hoffende Seele.

Und es empfängt sie Jubel der Seligen,
Und laut ertönt der jauchzende Preisgesang,
Der gleich des Meeres mächt'gen Wogen
Durch das Gewölbe hinfluthet. —

Kaum kann das Ohr sie fassen, der Orgel Macht
Im heil'gen Dom; sie tönet viel mächt'ger noch
Als Davids Harfe, als des Zelten
Lorbeerumwundene Leyer! —

Weimar.

Arminius.

Flüchtige Bemerkungen
eines unmusicalischen Musikfreundes
nach der Aufführung des Oratoriums
PAULUS
von
Felix Mendelssohn-Bartholdy, *)
im grossen Palmsonntagconzert zu Dresden,
am 8. April 1838; —
über Meyerbeers Hugenotten u. A. m.,
von Heinrich Paris.

An den Redacteur.

Warum ich mich eigentlich hinsetze, Ihnen über die Aufführung des Paulus durch die Dresdner Hofcapelle zu schreiben, weiss ich im Grunde selbst nicht recht.

Ich statte Ihnen keinen Bericht über das Gelingen oder Misslingen der Ausführung ab, weil dies nur Musiker können, oder vielmehr könnten, wenn nicht leider Partheysucht und Dünkel gerade die Leute vom Fach so oft verhinderten, bei solchen Gelegenheiten wahr und unpartheyisch berichten zu wollen.

Noch weniger gebe ich Ihnen eine Kritik des Werkes selbst; denn ohne Zweifel ist es, (mir un-

*) Vergleiche *Cäcilia* Bd. XIX, S. 209, von Dr. *Ds.*

bewusst, da ich fast gar keine Zeitungen und Journale mehr lese, weil man durch viel Lesen nur das Denken verlernt) von berufnen und unberufnen Kritikern bereits mehr als hinlänglich zergliedert und zerkrittelt werden; überdem aber müsste man, damit wirklich für die Kunst hierbei etwas herauskäme, vollends erst selber ein Bach oder ein Händel sein. Nur ein solcher vermag zu ermessen, was dazu gehört, ein Werk dieser Art zu Tage zu fördern; und nur ein solcher dürfte daher berufen sein, es auch wirklich genügend zu kritisiren.

Demohnerachtet schreibe ich Unwissender Ihnen darüber, und zwar sogar in einer Weise, die mitunter tadelnd scheinen kann; nothwendig also muss in diesem Werke theils eine unsichtbare anregende Gewalt liegen, welche auch den blossen Gefühlmenschen aus seiner gewöhnlichen Passivität herausreisst, theils jedoch Etwas nebenbei, was die Harmonie dieses erhebenden Eindrucks wieder einigermassen stört und unwillkürlich zu dem Streben reizt, sich selbst den Grund dieser Erscheinung klar zu machen, ihn aus einer genauern Analyse des Kunstwerks herauszusuchen.

Und in der That ist es denn auch blos diese schlechte Gewohnheit, mir immer begreiflich machen zu wollen, w a r u m mir etwas gefällt oder missfällt, welche mir die ziemlich anmassliche Idee hat eingeben können, ihnen meine Selbstbetrachtungen über den Eindruck, den mir die Musik des P a u l u s gemacht, mitzutheilen; wobei ich es natürlich allein Ihrem

eignen Ermessen überlasse, ob sie dieselben für Ihre Zeitschrift benutzen wollen oder nicht.

Um den Totaleindruck der ganzen Musik in ein Wort zu fassen, kann ich nichts Anderes sagen, als: »ich bin entzückt!« so wie es mir selbst, noch gleich am Abend der Aufführung, ein eben hier anwesender fremder genialer (und daher, wie alle wahrhaft genialen Leute, sich an genialen Werken Andrer nur erfreuender) Componist zurief. Ich brauche nur mein eignes Gefühl auszudrücken, nur Diesem Wort für Wort nachzusprechen, wenn er weiter sagte: »wie ist das durchgearbeitet! Das ist »doch wieder einmal ein Werk das bleiben wird! »Das macht ihm nicht so leicht Einer nach!« wenn er am folgenden Tage, statt allen andern Grusses mir blos wiederholte: »Was ist der Paulus für »eine Arbeit! Wie hat das ein so junger Mann »machen können!« und am dritten Tage abermals: »Ich bin noch immer beim Paulus; ich werde das »Duett der Apostel nicht los und das Steinigt »ihn!«

Ueber diesen letzten köstlichen Chor weiss ich kein bessres Urtheil, als die treffenden Worte der musikalischsten Frau die ich kenne: »Ich sehe »die Steine fliegen und an einander schlagen!«; und überhaupt schildert wohl nichts besser den Grundcharakter des Ganzen, als der richtige Ausspruch derselben Dame: »In dem ganzen Oratorium ist auch »nicht eine profane Note!« —

Nicht eine profane Note! Hierin, in der That, scheint mir das wahre Verdienst des trefflichen Werkes am allerbezeichnendsten ausgesprochen zu sein, während wir sonst sogar bei den grössten Meistern, sogar bei Heydn, bei Beethoven, in den geistlichen Musiken Stellen mit hinnehmen müssen, die nur zu sehr in das Weltliche herüberspielen, wird im Paulus die Einheit des religiösen Charakters auch nicht ein einziges Mal gestört. Das Ganze ist aus einem Guss; gern möchte ich sagen, aus einem einzigen frommen Guss, wäre nicht in neuester Zeit mit dem Worte fromm so vielfältiger unfrommer Misbrauch getrieben worden, dass ein guter Christ es beinahe nur noch mit Widerstreben in den Mund nehmen mag.

Die Musik zum Paulus ist mir wieder ein neuer Beweis, nicht nur von der unendlichen Mannichfaltigkeit des wahrhaft Schönen in jeder Kunst, sondern auch von der überwiegenden Gewalt, welche, in jedem wahrhaften Kunstwerk, die Idee doch stets über die Form behauptet.

Wenig Tage vorher hatte ich, in der Altpartie von der reinsten, jungfräulichsten Stimme auf das gefühlvollste vorgetragen, *Pergolesi*'s unsterbliches *Stabat mater* gehört, in seiner ganzen göttlich frommen Einfachheit, mit all dem phantasieerregenden und gemüthbeschwichtigenden Zauber seiner elegischen Klage, in jener sonoren, harmonischen, rhytmischen Ursprache, die, selbst eine Musik, zugleich dem blossen Ohr schon so wohl thut, und beinahe

wäre es mir vorgekommen, als sei nur dieser altkatholische Kirchengesang wahrhaft fromme Musik, und als könne man nur auf lateinisch Gott recht würdig loben.

Im Paulus dagegen musste ich, von einer Stimme, welche so gewohnt ist alle Register der irdischen Liebe zu durchlaufen, dass sie sich billig das Sprüchwort, man kann nicht zweien Herren zugleich dienen gesagt sein lassen und sich nicht damit befassen sollte, der himmlischen Liebe als Dollmetscherin dienen zu wollen, in der ungelenkesten, unmusicalischsten, deutschen biblischen Prosa, zwischen Pauken- und Trompetenschall, das Wort des Herrn verkünden hören; — und dennoch entzückte mich auch das, und auch das, stimmte mich zur Andacht.

So wahr ist es, dass es nicht sowohl darauf ankommt, wie man fromm componire, sondern nur dass man fromm componire.

Wenn, wie man behauptet, Mozart wirklich gesagt hat, »als er sein Requiem geschrieben, habe er doch gefühlt, dass er Katholik sei,« so möchte ich beim Paulus sogleich ausrufen: das hat ersichtlich ein Protestant gemacht! oder wäre ich Franzose: *voilá bien de la bonne et belle musique puritaine!* so ganz unverkennbar fühlt man den ernsten, — strengen, nordischen Typus heraus, der nicht sowohl durch Phantasie und Sinn ins Gemüth

geht, als durch Geist und Verstand, — aber doch am Ende eben so gut ins Gemüth gelangt, als der südlich bewegliche Kirchenstyl der sixtenischen Kapelle. Man sieht, das Werk ist aus der gewissenhaften, respectablen, jedoch mitunter auch etwas starren und perückenhaften Confession der Bach und Händel geboren; allein dafür ist es aueh durchweg würdig, edel, grossartig gehalten; es verläugnet nirgend das reine kirchliche Prinzip; es ist zugleich eine geistliche und geistige, es ist eine ächt christliche Musik; — „es ist keine profane Note darin!“ Darum muss und wird es gewiss auch immer und überall auf alle frommen Gemüther aller Confessionen wirken.

Das einzige was ich, individuell, vielleicht an der Musik selbst aussetzen mögte ist: hie nnd da etwas zu starke Instrumentation. Allein das ist leider nun einmal heut zu Tage Zeitgeschmack. Also muss man es da schon immer dankbar anerkennen, wenn wenigstens, so wie hier, die Instrumente die Singstimmen nicht gradezu erdrücken. Auf der andern Seite jedoch ist auch wieder just die Instrumentirung so höchst charakteristisch mit den Gesangpartien verschmolzen, dass man zugleich die ungeheure Arbeit nicht genug bewundern kann, welche aus so vielfachen Elementen ein so abgerundetes Ganze zu bilden vermochte.

Wie würdig und grandios wird sogleich das Ganze durch die Ouverture und den ersten Chor eingeleitet, und wie schön schliesst sich dieser Introduction der,

allen Gläubigen so vertraute Choral: Allein Gott in der Höh' sei Ehr etc., an, gleichsam die Quintessenz vom Tezt des ganzen Werks aussprechend! Einen vortrefflichen Effect macht auch, bei dem spätern Choral, im zweiten Theil, die im alttestamentarischen Geist gehaltene Begleitung der Blasinstrumente, die uns gleich den jüdischen Tempeldienst in's Gedächtniss ruft!

Ueberhaupt scheinen mir die Chöre ganz vorzugsweise meisterhaft angelegt und der jedesmaligen Situation angemessen, besonders da, wo sie als Organ der aufgeregten Volksleidenschaft, gegen den Märtyrer Stephanus und später den Prediger Paulus auftreten. Das: Steinigt ihn! etc., und: Hier ist des Herrn Tempel etc. dürfte wohl für alle Zeiten classisch bleiben; ganz ausgezeichnet durchgeführt indessen ist auch das Durcheinanderreden der falschen Zeugen gegen Stephanus und, im zweiten Theil, das Fragen des Volks: Ist das nicht der zu Jerusalem verstörte etc. Imposant und andächtig zugleich sind die Schlusschöre beider Theile des Oratoriums, wahrhaft herzerhebend indess die heilverkündenden Triumph- und Toastgesänge: Der Herr wird die Thränen von allen Angesichtern abwischen etc. Dann der, wirklich in der Fülle des Tonreichthums prangende Satz: O welch eine Tiefe des Reichthums etc. bei welchem der Componist noch obenein die wunderbare Aufgabe gelöst, auf die unmusikalischsten Worte die man sich nur denken kann, eine der schönsten Musiken zu machen, die man hören kann;

ferner die vortreffliche Introduction des zweiten Theils: Der Erdkreis ist nun des Herrn etc.

Ist hier Alles aufgeboten, was die künstlich verschlungnen Tonmassen Triumphirendes und Imponirendes darstellen können, so weht dagegen die lieblichste, fast idyllische Freudigkeit und Erquickung in dem: Wie lieblich sind die Boten, die den Frieden verkündigen etc., und doch zugleich auch wieder der rührendste Schmerz, die tiefste Innigkeit in der Bitte der Getreuen an den verfolgten Apostel: Schone doch deiner selbst etc., in welcher namentlich die Frauenstimmen von der allerwohlthuendsten Wirkung sind.

Einen wahren Meisterzug jedoch muss ich den Chor der Heiden: Seid uns gnädig, hohe Götter! etc., nennen. Dies ist einer von jenen glücklichen Treffern, die eben nur dem Genie beschieden sind. So wie die Heiden ihren Jupiter und Merkur in Paulus und Barnabas zu erkennen und anzubeten meinen, so wechselt der ganze Styl der Musik, in Gesang und Begleitung. Wir hören nicht mehr das ernst-einfache Evangelium vom unsichtbaren alleinigen Gott, der nur im Geist und in der Wahrheit angebetet sein will; sondern der Componist versetzt uns, mit einem Schlage, aus der Bibel mitten in den sinnlichen, heitern Tempeldienst des Polytheismus hinein, zwischen fröhliche Hymnen, schmeichelnde Flöten und heilige Tanzweisen. Ich kann nicht beschreiben welchen hochpoetischen Eindruck mir diese, so höchst glückliche, geniale Auf-

fassung jenes Momentes gemacht hat. Dergleichen gibt dem Zuhörer immer gleich auf der Stelle das behagliche Gefühl, dass er es mit einem ächten Künstler, mit einem denkenden und gebildeten Componisten zu thun hat, der nicht blos instinktmässig Musik macht, sondern ausser seiner Musik auch noch Andres gelernt hat, und Andres zu begreifen fähig ist.

Unter den Solostücken ist wohl unstreitig das Duett von Paulus und Barnabas das hervorragendste; auch war dies bei der hiesigen Aufführung grade durch zwei ganz vorzüglich schöne und gern gehörte Stimmen begünstigt. Ausserordentlich schön ist gleichwohl auch das hier sehr gut executirte Tenorsolo, sowie die Sopranarie! Jerusalem! Jerusalem! Ich habe indessen schon erwähnt, dass, trotz der löblichsten Anstrengung im Vortrage, deren Ausführung hier nicht glücken konnte; da leider, seit die, wenn gleich von der Natur mit weniger reichen Mitteln ausgestattete *Charlotte Weltheim* nicht mehr in den geistlichen Conzerten singt, hiesigen Orts für dieselben keine weibliche Stimme mehr vorhanden ist, welche noch jene guten alte Traditionen des Kirchenstyls besässe, unter denen die ältere singende und hörende Generation herangewachsen ist.

Wenn ich nun noch die grosse Arie des Paulus, mit dem herrlichen Satz: Und tilge meine Sünden etc., als mich besonders ansprechend erwähne, so muss ich schliesslich doch aber auch der Wahrheit gemäs anführen, dass ich in der ersten: Ver-

tilge sie Herr Zebaoth! etc. welche er noch als verfolgungssüchtiger Saulus singt, die Leidenschaft des Fanatikers allenfalls noch etwas energischer ausgedrückt wünschte, obgleich an und für sich die Musik auch hier schön und charakteristisch ist.

Nun frage ich mich aber: wie geht es zu, dass, obgleich ich die Trefflichkeit des ganzen Werks so anerkenne, obgleich mich die einzelnen Theile so entzückt haben, ich mir doch nicht bergen kann, dass es mich zugleich ermüdet hat, dass ich doch am Schluss nicht so das volle Bewusstsein von dem gehabten Genuss mit mir nach Haus getragen, als, zum Beispiel, nach Händels Messias, oder nach der Bach'schen Passionsmusik?

Und da weis ich mir denn keine andere Antwort zu geben, als die: der Componist hat einen nicht ganz dankbaren Text gewählt; oder vielmehr, er hat sich den Text nicht auf recht dankbare Weise zugeschnitten. Denn an und für sich ist ein Stoff, wie Saulus Bekehrung, gewiss ein gut gewählter, da er der musikalischen Charakteristik so vielfachen Wechsel der Empfindungen bietet; aber so wie dieser Stoff jetzt behandelt ist, waltet eine gewisse Unklarheit darin; und dies ist bekanntlich für jedes Kunstwerk jeder Art, immer einer der schlimmsten Steine des Anstosses.

Ich will versuchen, diesen Uebelstand einigermasen zu detailliren.

Jedes Kunstwerk, in dem die herkommlichen Gattungen zu sehr in einander gemischt sind, bleibt dem Geniessenden stets mehr oder weniger unverständlich; und dadurch eben wird ihm dann der Genuss auch mehr oder weniger geschmälert.

Nun sind wir im Ganzen doch ziemlich gewohnt, unsre Oratorien von Dichtern und Componisten gewissermasen als geistliche Schauspiele behandelt, oder doch wenigstens das dramatische Princip darin beiweitem vorherrschen zu sehen.

Im Paulus dagegen wechseln nicht nur Erzählung und active Darstellung, Epopoeen und Drame, sondern auch noch diese wieder mit dem lyrischen Gemüthserguss, in so schneller und so häufiger Folge mit einander ab, dass der Zuhörer Mühe hat, den Faden zu verfolgen und ohne das Textbuch kaum den Zusammenhang begreifen würde; das ist es dann, was ihn ermüdet.

So kann ich mich, zum Beispiel, so schön auch diese einzelnen Stellen sind, doch nicht mit dem Mechanismus befreunden, nach welchem der Componist, (und zwar nicht einmal als durchgehende Norm, sondern nur zuweilen willkürlich) mitten in der Erzählung, nach einem: und er sprach etc. oder dergleichen, das was gesprochen worden nun durch einen Chor oder eine zweite Stimme absingen lässt; denn dadurch eben wird der Zuhörer irre, da er unwillkürlich hinter derselben Stimme

auch immer wieder dasselbe Individuum sucht, und folglich nicht recht begreift, wie zum Beispiel die Gottheit selbst, als redend eingeführt, plötzlich mit derselben Stimme singen kann, welche er so eben erst als Organ der Menschenrede vernommen hat.

Naturgemäs ist, meines Bedünkens, nur, etwas Geschehenes **blos zu erzählen**, oder **blos vorzustellen**; also müsste, nach meinem Gefühl, auch hier jedesmal entweder nur die ganze Erzählung von derselben Stimme als Recitativ abgesungen, oder das jedesmalige Factum durchweg als dramatische Scene vorgetragen werden.

Was nun aber, für die Uneingeweihten wie ich, die nicht Kenntnis genug vom Technischen der Composition haben, um das Verdienst einer solchen Arbeit als Kenner zu würdigen, am meisten den schönen Totaleindruck stört, das ist die endlose **Menge** von Recitativen, welche dieses Vorherrschen der **erzählenden** Form nöthig macht, und welche, mögen sie einzeln auch noch so schön und kunstreich sein, doch für das ungeübte Ohr zuletzt etwas **Monotonie** in das Werk bringen und es zu **lang** machen.

Auch das andächtigste Gemüth kann nicht drei Stunden lang ununterbrochen andächtig sein; und fünf und zwanzig Recitative, worunter einige von unermesslicher Länge, das ist sicher, für die Laien wenigstens, **des Guten zu viel**,

Dann glaube ich, liegt auch etwas den Eindruck Hemmendes darin, dass beinahe alle diese Recitative vom Sopran gesungen werden; denn einmal werden die Textworte dadurch gewöhnlich weniger deutlich ausgesprochen, als von den Männerstimmen, anderntheils aber hat man, von den urältesten Rhapsoden an, doch so sehr die Erinnerung, eigentlich nur Männer vor dem Volk des Volkes Geschichte vortragen zu hören, dass man, bei diesen weiblichen Rhapsodien, unwillkürlich den Eindruck von etwas Fremdartigem und nicht ganz Gehörigen bekommt.

Freilich weis ich wohl, dass diese Sopranpartie nothwendig in die musikalische Oeconomie des Werks hinein gehört; allein eben deshalb wünschte ich den Text anders, da mir die Frauenstimmen in den Oratorien immer dann am besten zusagen, wenn sie bestimmt als lehrende, strafende oder tröstende Engel des Herrn, oder als namhafte historische Frauencharakter auftreten. Sonst mag ich, in der unbestimmten Gattung, zu welcher der Paulus gehört, ihnen gern nur die Gefühlmusik, die lyrische Gesangpartie, die Klagen oder Dankhymnen zugetheilt sehen.

Ferner bemerke ich noch, dass zwar, ausser dem Conzertsaal, ich den höchsten Respect vor der schönen erbaulichen Kernsprache der deutschen Bibel habe; allein dass mir, im Conzertsaal, doch scheint, lesen und singen sei zweierlei, und es mir daher vorkommt, als habe sich der Componist des Paulus in den gänzlichen Mangel metrischer

Wortfügung der, die Choräle abgerechnet, durch das ganze Werk geht, eine ganz willkürliche Vermehrung der zu überwindenden Schwierigkeiten bereitet. Man muss wirklich ein eminenter Musiker und sich seiner Kraft sehr bewusst sein, um den Entschluss zu fassen, das musikalische Tactmaas an eine philosophische Betrachtung zu legen, wie die: O welch eine Tiefe des Reichthums, der Weisheit und Erkenntniss Gottes! etc., in welche kein Dichter der Welt auch nur eine Spur von irgend einem Versmaas zu bringen im Stande sein würde. Gleichwohl will es mich immer bedünken, dass Vers und Tact mehr zusammen gehören, als die meisten Componisten glauben. Worin läge sonst der Zauber der italienischen und lateinischen, so wie die Widerwärtigkeit der französischen Sprache beim Gesang?

Ein Punkt endlich, über den ich weiter noch rechten möchte bei diesem Text, das ist die allgemeine Eintheilung; welche aber hier wirklich auch nicht leicht zu machen war. Um den Hauptgegenstand, die Bekehrung und das beginnende Martyrium des Apostels zu motiviren, ist das Hineinziehen des Märtyrerthums von Stephanus nothwendig. Gleichwohl kommen dadurch nicht nur zwei ganz analoge Handlungen in die zwei Theile des Oratoriums, was immer misslich ist, sondern im ersten Theil spaltet sich sogar das Interesse noch in zwei, doch auch wieder ziemlich getrennte, Handlungen, nämlich Stephanus Tod, und Saulus Bekehrung; ja diese letztere reiht sich so schnell an die erstere an,

dass man, ohne das Textbuch, abermals nicht recht wissen würde, um was es sich denn eigentlich handelt.

Hätte es nicht vielleicht verständlicher, logischer und, wegen des dadurch gewonnenen Ruhepunktes, für den Zuhörer minder angreifend werden können, wenn der Text gleich in drei Abtheilungen geschieden worden wäre, für die drei Hauptmomente desselben, den Tod des Stephanus, die Bekehrung und Aussendung Saulus, endlich die Verfolgung und Verkündung vom Tode des Paulus.

Uebrigens weis ich wohl, dass man meinem Tadel, in vieler Hinsicht, ähnliche andre Oratorien, und namentlich die Bachsche Passionsmusik, ja selbst den Messias entgegen halten könnte, welche der Componist sichtlich zum Vorbild für die Zusammenstellung seines Textes genommen. Allein wenn mir bei diesen Vorbildern die vielen Recitative weniger lang scheinen, und der Bibeltext mich weniger stört, so liegt es, glaube ich, eben in der grössern Einheit der Handlung, die sich überall nur um den Heiland bewegt und daher nie das Interesse von ihm abzieht, dann in der, natürlich durch diesen höchsten Helden der Handlung auch um so vieles steigenden Erhabenheit derselben. Endlich aber sind wir auch noch so sehr daran gewöhnt, einen Theil dieses letztern heiligen Textes beim kirchlichen Kultus selbst gleichsam als Recitativ vortragen zu hören, dass dies ganz gewiss mit dazu beiträgt, uns in den erwähnten Oratorien die wohlbekannten Töne,

sogleich mit noch gesteigerter religiöser Empfindung aufnehmen zu lassen.

Ob ich mit diesen, meinen persönlichen Ausstellungen Recht habe oder nicht, mögen die Sachverständigen beurtheilen; jedenfalls aber wären, auch wenn ich Recht hätte, die Gegenstände, welche sie betreffen, höchstens den Flecken in der Sonne gleich zu achten. In der Hauptsache sind gewiss Geweihte und Ungeweihte darüber einig, das Urtheil nach zu sprechen, was ich schon weiter oben angeführt: „Der Paulus ist ein Werk, das bleiben wird.“

Nachschrift.

Von sonstigen bedeutenden Erscheinungen der Dresdner musikalischen Saison wüsste ich, da ich nur von dem zu reden pflege, was ich selbst gesehn und gehört, Ihnen nichts Erhebliches weiter zu melden; ich müsste denn das Conzert der Miss Clara Novello*) und die Aufführung der Hugenotten**) anführen. Indes über beide Erscheinungen habe ich mich schon früher ausgesprochen; und da Beifall oder Tadel, selbst von einer Million Zuschauern oder Zuhörern, mich nie dahin bringen würden, mich selber zu belügen in meinem eignen Urtheil, so bleibe ich über erwähnte Beide bei meiner ursprünglichen Op-

*) Vorstehend Seite 66.
**) Vorstehend Seite 1.

position gegen Diejenigen, welche hier Orts die erste tadeln und die letztern in den Himmel erheben.

Ich gehöre nicht zu den Ungenügsamen, die das Unmögliche verlangen und die das Unvereinbare vereint sehen wollen. Dass also ein, kaum der Kindheit entwachsnes, noch in der mädchenhaftesten Unschuld und Unbewusstheit befangnes und zurückhaltendes, erst aus des alten, (leider nun in Paris verstorbenen) *Choron* klösterlich-classischer Kirchengesangschule und dem beschränkten Familienkreis, plötzlich in Conzertsäle und fürstliche Gemächer geworfnes, unerfahrnes Wesen, wie Clara Novello, die Bravourarie einer ersten Liebhaberin noch nicht mit dem Ausdruck und dem Feuer singt, wie eine routinirte Theatersängerin, oder das Grossartige einer Händel'schen Hymne noch nicht in seiner ganzen Vollständigkeit aufzufassen vermag, — dass eine so jugendliche, und dennoch durch jenen Erbfeind aller reisenden Musiker, die unverantwortliche egoistische Indiscretion der Salons, bis zur Krankhaftigkeit angegriffne Stimme, in einem akustisch höchst unvortheilhaften Saale, und mit theilweise sehr schwacher Unterstützung, mir selbst hier nicht wieder den wunderbaren Effect gemacht, als früher in Leipzig, — das Alles wird mich darum doch nicht einen Augenblick abhalten, bei der Ueberzeugung zu bleiben, dass eine mit solcher Gleichheit des Tons in allen Lagen und solcher Kraft des kaum bemerkbaren Athems begabte Anfängerin, die im zwanzigsten Jahr schon so unendlich schwere Sachen, als eine Arie von Händel, und Variationen von Pac-

cini mit solcher Sicherheit vorträgt, in dem einfachen jacobitischen Volksliede aber, selbst als Virtuosen glänzende alte Anhänger der Stuarts bis zu Thränen rührt, dass dieses so glänzend aufblühende Wesen von der Natur dazu bestimmt ist, im dreissigsten eine der ersten Sängerinnen zu werden, falls nicht, was Gott verhüte, schlechte menschliche Einwirkung das junge Talent auf Abwege führt.

Als für jetzt noch sehr entschiedner Anhänger desselben, habe ich auch hier mit besondrer Freude, unter dem unbefangnen Auditorium, namentlich unter den, für alles Reine immer empfänglichern Frauen, den ganz eigenthümlichen Zauber bemerkt, den die vollendete Jungfräulichkeit in der Stimme und der ganzen Erscheinung der jungen Conzertistin allgemein hervorbrachte. Ja das treffendste Urtheil dürfte wohl Der gefühlt haben, der nach ihrem Gesang gesagt hat: »man hört dieser »Stimme an, dass sie noch aus einer unverdorbe»nen Seele kommt.« — Um nicht der Uebertreibung beschuldigt zu werden, nenne ich den Enthusiasten nicht, der mir in superlativer Entzückung gar zurief: »wem der Ton nicht zu Herzen geht, der »kann gar kein guter Mensch seyn!«

*
* *

Die hiesige Aufführung der Hugenotten mit der früher von mir ausser Dresden gesehenen zu vergleichen, hat mir leider bis jetzt, wegen des grossen Andrangs, noch nicht gelingen wollen, also

weis ich nur vom Hörensagen, dass Text und Scenerie hier bedeutende Purificationen erlitten, und über die Trefflichkeit der Darstellung, namentlich von Seite des Liebenspaares, man eben so ziemlich einstimmig ist, als über die Bewunderung der Musik, des vierten Aktes vornehmlich.

Hinsichtlich meiner Behauptung hingegen, dass all Dies die Wahl des Sujets nicht entschuldigen könne, *) habe ich indessen bereits den leidigen Triumph erlebt, dass, wenn mir Anfangs schon das Versetzen der Kirche in's Theater anstössig gewesen, nun gar der Erfolg mir das noch Schlimmere gezeigt, nämlich dass wir durch die unselige Anwendung der Lutherischen Choralmelodie, umgekehrt, nun schon so weit gelangt sind, das Theater in die Kirche zu transportiren, indem mir zwei sehr würdige protestantische Damen das Geständnis abgelegt, dass, so oft sie in den Ostertagen in der Kirche ein Lied nach der Weise dieses Chorals angestimmt, sie sogleich den Schauspieler vor sich gesehn hätten, der den *Marcel* singt, und dann dies Bild nicht wieder hätten loswerden können; weshalb, da die Eine behauptete, ihren Töchtern sei es eben so ergangen, die Andre sich kurz und gut entschlossen, um den ihrigen diese Störung in der Kirche zu ersparen, sie gar nicht in die Oper zu führen.

Ohne Zweifel wird aber hiernach Niemand in Abrede sein können, dass es doch nicht eben ganz

*) Vorstehend Seite 28.

in der kirchlichen Ordnung ist, wenn die Melodien, welche die jungen Mädchen in der Kirche bei der Communion singen, ihnen das Bild eines vermummten Schauspielers von der Bühne in die Phantasie zurückrufen.

* * *

Mit desto harmloserer Freude sehe ich dagegen, vermöge meiner Antipathie gegen den spectaculösen und lamentosen Zeitgeschmack, der Aufführung einer neuen komischen Oper entgegen, welche so eben noch zum Schluss des Winterhalbenjahrs, vor Beginn der Urlaubreisen, bei der Dresdener Hofbühne einstudirt wird, leider durch statt gefundne Verspätung der Hugenotten gleichfalls sehr verspätet.

Das Gedicht ist, so viel ich weis, von *Bauernfeld*, behandelt nach guter alter Operettenweise, eine leichte französische Hofanekdote, in leichter Manier und, so weit meine Bekanntschaft mit der Art und Weise des, seit vorigem Herbst hier anwesenden, durch seine graziösen Lieder schon rühmlich bekannten Componisten Joseph Dessauer reicht, erwarte ich mir auch eine, diesem Sujet analoge, leichte und gefällige Musik.

Da ich, wie Sie wissen, der unmassgeblichen Meinung bin, dass in der Oper vor allen Dingen gesungen werden soll, und ich schlechterdings nur eine Sache kenne, welche den Namen Musik

verdient, nämlich Melodie, da ich den altfränkischen Glauben habe, dass man auf der Bühne Vergnügen machen und vor der Bühne Vergnügen empfinden soll, so geht mir durchaus der Sinn für die heutigen gelehrten Opern ab, in denen eine schreiende Primadonna mit Pauken und Contrabässen wetteifern muss, um mir die Nerven zu zerreissen, von denen man aber doch behauptet, ich müsse mir erst wenigstens zwölf Mal die Nerven so zerreissen lassen, um zu wissen, wie schön die Musik sei, während, wunderlicherweise, mir doch bei einer Mozartischen Oper, oder einer Beethovenschen Symphonie zum Beispiel, schon ein halbes Mal hören hinreicht, um zu wissen, dass ich etwas Schönes höre, eben so gut wie ich ein Gedicht von Goethe nur halb zu lesen, und ein Bild von Raphael nur halb anzusehen brauche, um zu finden, dass Beide schön sind. Urtheilen Sie also, mit welcher Freude ich, von all diesen rauschenden Schönheiten schon ganz abgespannter und todtmüder Barbar, der angekündigten Oper entgegensehe, welche mir denn doch endlich die erfreuliche Aussicht gewährt, wieder einmal ohne Kopfschmerzen aus dem Theater zu kommen und von irgend einer, mir im Ohr gebliebenen gefälligen Melodie gewiegt einzuschlafen, statt durch die prosaisch medizinische Beihülfe eines Wiener Brausepulvers.

Zwar habe ich bis jetzt erst sehr wenig von der Musik dieses Componisten gehört; allein für das, was ich für die dramatische Musik verlange, nämlich Seele in der Auffassung des Gedichts

und Grazie in der musicalischen Form, halte ich ihn, nach den wenigen Liedern, die ich von ihm kenne (die man aber allerdings auch erst doppelt versteht und geniesst, wenn man sie von ihm selbst singen hört), eben ganz vorzugsweise berufen; denn ich pflege Genie und Talent nicht nach dem materiellen Maas und Gewicht ihrer Werke zu taxiren, sondern nach dem Geist, der mir daraus entgegenspricht; und nach meiner Meinung kommt sicher für die Kunst viel Mehr dabei heraus, wenn einer eine kleine gute Zeichnung oder ein kleines gutes Lied macht, als wenn er die Welt mit sechs grossen schlechten Bildern, oder Opern, beschenkt.

Wem daher so naive und anmuthig ins Ohr fallende Melodien zu Gebote stehen, als die, dem Spanischen, Italienischen und Französischen nachgebildeten Dessauerschen Voleros und Romanzen, wer aber doch dabei auch eine so ächt deutsche, tiefe, elegische Gemüthlichkeit in Gesänge zu legen weiss, wie das, für Miss Adelaide Kemble componirte, von wahrer Mignonssehnsucht durchwehte Ständchen, die Meeresruhe, das geborgene Kind, oder die Wanderlieder, trotz alledem indessen auch noch die dramatische Tonmalerei der Ballade so lebendig und so seelenvoll zugleich zu behandeln versteht, als es im Wassermann oder den beiden Särgen geschehen (ein paar Liedern, die sich, nach meinem Gefühl, dreist neben Schuberts und Löwes Erlkönig stellen können), der trägt ganz gewiss so hinlängliche Elemente einer guten Operncomposition in sich, dass es

nur auf einen ernsten Versuch und einige Ausdauer ankommt, um wirklich in diesem Fach dereinst Bedeutendes zu leisten.

Was also zum mindesten mich anbetrifft, mit meiner Sehnsucht nach einer theatralischen Reaction gegen den zur Zeit herrschenden, mich so langweilenden Bühnenbombast, so segne ich schon im Voraus den Dichter und den Componisten, welche mir eine Oper versprechen, die nicht mit Mord und Todtschlag, sondern mit einer Hochzeit endigt; da dieser, heutiges Tages schon völlig wieder zur Novität gewordne, altmodische Schluss mir einen höchst preiswürdigen Rückschritt zu den guten alten Bühnentraditionen unsrer Väter zu documentiren scheint. — Ja, wenn ich nicht irre, so ist gar in dem neuen Stück von einer Doppelhochzeit die Rede; die erfreuliche Perspective aber, endlich wieder einmal, in schöner Symetrie, an jeder Seite des Prosceniums, ein verlobtes Paar, neben einem segenertheilenden Opernpapa, sein Finale singen zu hören, an meine Abendtafel, als letzten Theatereindruck, das Bild von fünf glücklichen Gesichtern nach Haus zu bringen, ist für mich eine so lachende und erquickliche, dass ich schon blos darum die grösste Lust von der Welt hätte, die Oper bereits im Voraus für vortrefflich zu erklären, noch ehe ich sie wirklich gehört.

Heinrich Paris.

Ton und Rhythmus

von

J. Fesk i.

Der Musiker dürfte eigentlich stolz sein, dass das Wort „Ton", sein unbestreitbares Eigenthum, eine so grosse Bedeutung und Verbreitung erlangt hat. Dichtkunst und Malerei mussten es von dem an Begriffen so armen Musiker entlehnen; ja, Sulzer behauptet sogar, dass der Ton, z. B. einer Ode, oft wirklich wichtiger sei, als der Inhalt.

Ist es unter solchen Umständen dem Musiker wohl übel zu nehmen, wenn er mit diesem Worte stets bei der Hand ist, und von einem Instrumente sagt, es habe einen guten Ton, indessen er damit nicht einen, sondern alle, eigentlich aber den Klang, meint? Verdient er gezüchtigt zu werden, wenn er das allgeliebte Wort, um es immer vor Augen und Ohren zu haben, wie ein Mass Mehl in die kleinsten Theile theilt, und von ganzen-, halben- und viertel Tönen spricht?

Ist es endlich dem Publicum zu verargen, wenn es über den Ton einer Stimme alles Uebrige vergisst, und unser singendes Personale dahin verführt, dass es spricht: Zum Sänger mögen hundert

Erfordernisse gehören; wer aber mit einem guten Tone begabt ist, besitzt deren schon neunundneunzig? —

Nein, ich lächle niemals wieder, wenn ich das Wort am unrechten Orte vernehme; denn in Wahrheit die Macht des Tones — und ich denke jetzt nicht an den musicalischen Ton in engster Bedeutung — ist gross!

Habt Ihr je die bedeutungsvollen zwei Sylben von einem unschuldlieblichen Kinde zwischen Traum und Erwachen ahnungsvoll hinhauchen hören? — Die Sprache sucht vergebens nach Worten dafür. Es ist, wie der Duft des Veilchens, so zart, so süss, so herzinnig — — es ist unbeschreibbar. Heine selbst würde keinen Ausdruck dafür finden. Vielleicht hätte sein *divino maestro*, sein Helios von Italien, Rossini, als er im Lande des Frühlings, und selbst im Frühlinge seines Lebens, vom Frühling umschlungen war, eine Melodie schaffen können, die in gehaltenen, leisen Klängen „Liebe" spräche! —

Oder hörtet Ihr je einen Angstruf, der Euer Innerstes erbeben machte? Ich vernahm einst einen solchen, und zwar von einem Schlafenden. Es war kein eigentliches Angstgeschrei, im Gegentheil, der Ton war halb stark, bildete im Steigen fast eine kleine Terz, welche sich einigemal trillermässig wiederholte, anschwoll und hinaufzog; aber es klang so ängstlich wahnsinnig, so furchtbar geisterhaft — — ein schwaches Bild möchte es geben, wenn in

einer halb verwesten Leiche, sich die Tonorgane auf Augenblicke belebten, einige Schmerzenslaute ausstiessen, und dann wieder in den ewigen Schlummer versänken. —

Glaubt Ihr, dass die Musik fähig wäre, durch eine Verbindung von Tönen, gleiche Empfindungen in Euch zu erwecken, wie solche Naturlaute? — Ich bezweifle es. Das Grösste und Kleinste, das Höchste und Tiefste, das Lieblichste und Schrecklichste scheint sich die Natur allein vorbehalten zu haben. Ihre Töne ablauschen, und sie, vermöge einer Verdrehung der Organe, oder anderer Mittel nachahmen, ist aber ganz widersinnig. „Nicht das Wirkliche“ sagt Wienbarg sehr wahr, „will der Künstler nachahmen, sondern dem Wirklichen eine künstlerische Bedeutung geben. Der Künstler hütet sich wohl, die marmornen Wangen seiner Diana roth zu färben. Er vermeidet selbst den Schein, als habe er mit der Natur wetteifern wollen. Er verachtet den Trug natürlicher Lebendigkeit, jedes Insekt, das auf dem Boden kriecht, würde ihn beschämen.“ — Der Musikton ist Kunstton; er hat als solcher sein eigenes Gebiet, seine Gränzen, und schränke ich ihn hierdurch auch gewissermassen ein, so ist seine Bedeutung dennoch so gross, dass ich mit gerechter Scheu nur von einer zwiefachen zu sprechen wage, nämlich: von einer speciellen und einer generellen. —

Die dem Wort- und Redeton entsprechende Höhe und Tiefe, Länge und Kürze der Tonstufen,

nenne ich den speciellen, das richtige Treffen der Empfindungsstufe aber den generellen Ton.

Man dürfte meinen, dass die genaue Befolgung des Ausdruckes im Einzelnen, den des Ganzen mit sich führe. Diess ist möglich; doch nur wahrscheinlich, wenn dem Componisten der letztere ganz klar ist und auch nur gewöhnlich dann, wenn er seiner Individualität entspricht. Gewiss ist es aber, dass der generelle Ton bis jetzt weniger, als der specielle verfehlt wurde. Nur im Recitativ glauben sich die Tonsetzer einigen Zwang anthun zu müssen, im Arioso beachten sie volltönige und tonlose Sylben, oft fragende, ausrufende und völlig abschliessende Sätze gar nicht. Selbst die neuesten, und was noch mehr will sagen, wissenschaftlich gebildeten Componisten machen hierin grobe Fehler, wie man an dem musicalisch so schönen Oratorium Paulus von Mendelssohn leicht finden wird. — Wie M. v. Weber den Redeton, die tonvollen und tonlosen Sylben vernachlässigte, habe ich in einem früheren Aufsatze: Ueber Gesang- vorzüglich Liedercompositionen, hier schon angedeutet und durch Beispiele belegt, auch, wie ich glaube, bemerkt, wie er den generellen Ton eines Tonstücks, dem Charakter wie der Situation entsprechend, schön zu treffen wusste. — Manche sind der Meinung, declamatorische Genauigkeit, beschränke die Phantasie, und ein Tonstück verliere dadurch an Leben, die Melodie an Fluss. Diess ist ein Irrthum. Uebung wird zur Gewohnheit, und dem Geübten fügen sich die Töne, wie er sie auch stellt, immer zu guten Melodieen. —

Zwar will auch ich einen Unterschied zwischen Declamation und Declamation, d. h. zwischen der des Arioso, und der des Recitativs; jedoch liegt der Unterschied schon in der Sache selbst; denn das Recitativ, als der Sprache am nächsten, muss sich auch deren Gesetzen auf das Genaueste fügen, in eigentlicher Arioso aber, wo sie (die Sprache) mehr in den Hintergrund tritt, und die Empfindung nicht Worte sondern Töne will, müssen diese auch zarter verbunden und tragender gehalten werden. Diess kann jedoch geschehen, ohne den speciellen Ton zu vernachlässigen und dadurch den Wohlklang zu zerstören. Braucht man überhaupt Worte, wenn sich die Musik zu ihrer höchsten Potenz aufschwingt, so muss ihnen auch ein Recht zustehen. —

Was ich vorher in Bezug auf den speciellen Ton sagte, nämlich: dass der richtige Ausdruck des Einzelnen nicht immer den des Ganzen mit sich führe, gilt auch in weiterer Bedeutung vom generellen Ton; insofern nämlich ein ganzes Werk, trotz dem verschiedenen Charakter seiner einzelnen Theile, — ist es ein gutes — ebenfalls eine einzelne Stufe der grossen Empfindungscala einnehmen muss. Diese Stufe ist der Grundton des Werkes, dessen Theile zu seiner Scala gehören müssen. Ein Theil einer fremden Leiter wird die Einheit des Ganzen stören. —

Der Rhythmus liegt gewissermassen schon im Tone, oder auch der Ton in ihm. Wollen Sie ihn davon getrennt, so ist er das, was Sie hören oder

vielmehr fühlen, und Sie befähigt, die Pas gleichmässig mit den übrigen Tänzern zu machen, wenn im Geräusch einer wirbelnden Menge Melodie und Harmonie untergegangen ist. —

Ein polnischer Edelmann, welcher schon oft bemerkt hatte, dass man in grossen vollen Sälen oft weiter nichts, als die Pauken und das Brummen der Bässe höre, ja zuweilen auch dieses nicht einmal, und der Tanz dennoch seinen Fortgang habe, machte sich diess in sofern zu Nutz, als er bei den Festen, die er in den verschiedenen, aber nicht weit von einander entfernten Dörfern seinen Bauern nach der Erndte gab, nur einen einzigen Musicanten mit einem Dudelsacke engagirte, und diesen so lange aufblasen liess, bis der Tanz im Gange war, dann aber ihn, den Dudelsäckler, schnell in seinem Cabriolet zum andern Dorfe entführte. Hatte dann der Sack auch hier seine Wirkung gethan, so ging's weiter zum dritten und vierten Dorfe. Nach einer Stunde war in der Regel die ganze Baronie in kreiselnder Bewegung; der Dudler begann bereits im ersten Dorfe den zweiten Tanz, und liess sich an, seine Kunstreise aufs Neue zu beginnen.

Auch in manchen Opern können Sie das blos Rhythmische kennen lernen. Sie müssen nur aufmerksam sein, wenn Alles so recht arbeitet und lärmt und Sie doch nichts weiter, als die Janitscharen-Musik zu vernehmen scheinen. —

Eine eigentliche Definition des Rhythmus verlangen Sie nicht. Zwar gibt es

deren eine Unzahl, aber keine derselben reicht aus, und Beides, Unzahl und Unzulänglichkeit, haben ihren Grund in der Mannigfaltigkeit des Rhythmus. Durch Hebung und Senkung wird er uns fühlbar. In der Sprache schliesst er sich den Worten an, und begränzt sie, in der Musik den Tönen. Diess ist der äussere Rhythmus. Insofern aber Worte wie Töne Empfindungen darstellen, können auch diese die Merkmale eines Rhythmus an sich tragen, können auch sie in einer gewissen Beziehung von Hebung und Senkung stehen; und dies ist der innere Rhythmus. Die erste Stufe des äusseren Rhythmus ist der Takt, die zweite, die Folge der Melodieen-Abschnitte, die dritte nimmt man an mehren aufeinanderfolgenden Perioden wahr. *) Wieviel Abschnitte aber eine Periode enthalten darf, und wieviel Perioden in einem Tonstücke vereinigt sein können, ohne durch ein Zuviel der Auffassung, oder durch ein Zuwenig der Befriedigung zu schaden, lässt sich nicht bestimmen; jedoch gelten im Allgemeinen hier mehr oder weniger die Gesetze des Taktes. Denn wie der leichte Takttheil zum schweren, so verhält sich der Quintabsatz zu dem in der Tonica, (dieser aber kann selbst wieder mehr oder weniger beruhigend und sonach beziehungsweise gebraucht werden, denn die völlige Senkung giebt's nur, wenn die Tonica in der obersten und untersten Stimme befindlich ist —) und so wie jene, stehen auch diese in einem Verhältnisse von Hebung und Senkung, und wieviel leichtere Zeiten auf eine

*) *Gfn. Weber's* Theor., Thl. 1, § LXVIII.

schwere der Takt erlaubt, so beschaffen ist auch mit den Absätzen oder Abschnitten.

Zu beachten ist jedoch, dass kürzere Sätze, als: Ein- und Abschnitte eher mehre Hebungen vor einer Senkung vertragen, als längere, ich meine Perioden. So möchte ich den wirklichen $\frac{5}{8}$ Takt: — 0 0 0 0 nur in einem sehr sehnellen Tempo gelten lassen.

Noch wäre zu merken, dass grössere Tonstücke auch längere Perioden, kleinere dagegen kürzere verlangen. Ein Erforderniss, dem einige Compositionen Beethovens nicht entsprechen, namentlich der erste Satz der *Eroica*. Endlich muss auch ihre Länge unter einander in einem angemessenen Verhältnisse stehen. Freilich kommt es hier auf einen Takt nicht an; denn der Gehalt liegt noch in etwas anderem, als bloss in der Zeit. Doch warne ich bei dieser Gelegenheit, einen halben Takt auszulassen oder zu viel zu setzen, und wage angehende Componisten zu erinnern, dass sie erwägen mögen, ob sie in ganzen, getheilten oder zusammengesetzten Takten schreiben. Glauben sie denn einmal mit getheilten Takten einen besondern Effekt hervorzubringen, oder die Ausführung ihrer Stretto's dadurch zu erleichtern, meinetwegen! nur zu leicht geschieht's aber, dass sie in ihrem Eifer einen halben (d. i. ganzen Takt nach ihrer Darstellung) überspringen, und solches ist doch schmerzlich. — *)

*) *Weber's* Th. § LXXI figg.

Ich sagte vorhin, auch die Empfindungen können in rhythmischer Beziehung zu einander stehen, und nannte dies einen innern Rhythmus. Er werde hier näher besprochen. —

Niemand wird läugnen, dass z. B. in einem Gedichte, wo das Versmaas jeder Strophe gleich, ja sogar die Einschnitte aufs Genaueste mit denen der vorhergehenden und nachfolgenden Strophen übereinstimmen, dennoch die verschiedenen Strophen verschiedene Empfindungen enthalten können, die, wenn sie in einem gewissen Verhältnisse stehen, wie Hebung und Senkung wirken. Rauh und zart in wechselnder, gleichmässiger Wiederkehr, leidend und tröstend, und andere constratirende Empfindungen, sind geschickt, diesen Rhythmus zu bilden. Noch fühlbarer aber wird er, wenn zugleich mit der wechselnden Empfindung ein anderes Versmaas, in der Musik ein anderer Tact, eintritt. — Die Musik, die überhaupt an Modification des Rhythmus reicher ist, als die Sprache, und ihm vorzugsweise huldigt, benutzt denselben auch mehr.

So finden wir z. B. in den meisten grösseren Piecen, sowohl der Instrumental-, als Vocal-Musik, einen Mittelsatz — ein zweites Thema — oft cantilenenmässig gehalten, das ungefähr in der Hälfte des ersten Theils beginnt, und nach längerer oder kürzerer Durchführung diesen schliesst, dann aber im zweiten Theile noch einmal erscheint. In den so geformten Tonstücken ist darum ein innerer Rhythmus fühlbar. Befindet sich dieser sogenannte

Mittelsatz, das zweite Thema, in einem Tonstücke jedoch nur einmal, so ist die Wirkung nicht rhythmisch, weil nur die Wiederkehr der Hebung und Senkung den Rhythmus bildet. In Musikstüchen, wo mehre Thema's sich zu einem Ganzen vereinigen, ist besondere Rücksicht hierauf zu verwenden.

Ein Beispiel gibt das Adagio des *A*-moll-Quartetts Op. 132 von L. v. Beethoven. Hier findet sich dieser Rhythmus, dieses Wechseln der Empfindung zugleich durch die Abwechselung des $\frac{4}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Taktes hervorgehoben. Eben so enthält der erste Satz desselben Werkes diesen Mittelsatz dreimal, und das Tonstück bildet gewissermassen ein dreitheiliges Ganzes.

Reicha in seiner Compositionslehre hat über die Form der Tonstücke manches Gute gesagt, doch ohne in das innere Wesen derselben tiefer einzudringen, und ich wiederhole hier nochmals den Wunsch, den ich schon bei Besprechung des Reicha'schen Werkes in der neuen Leipziger musikalischen Zeitschrift aussprach: *Gfr. Weber* möchte über diesen interessanten Gegenstand sich einmal vernehmen lassen, was freilich in einem Aufsatz sich nicht zusammendrängen lassen dürfte, wie denn auch der gegenwärtige nichts weiter will, als das Nachdenken über diesen Gegenstand anregen.

J. Feski.

NEKROLOG.

Johann Nep. Schelble.

Auch bei der aufrichtigsten Anerkennung des hohen Werthes der Trefflichen, die unter uns wandeln, tritt ihre ganze Grösse und Würde doch erst dann in helles Licht, wenn sie aus unserer Mitte geschieden sind. Ueber den Gräbern grünt und blüht der Lorbeer am schönsten. Von neuem bewährte sich diese alte Erfahrung bei dem unerwartet schnellen Hinscheiden des eben so geistreichen und gefühlvollen, als liebenswürdigen und geliebten Sängers *Schelble*. Möchte der kurze Ueberblick seines Lebens und Wirkens, die gedrängte Vergegenwärtigung des Vielen und Grossen, was er der Kunst geworden war und in ihrem Heiligthum geleistet hat, als eine bescheidene Blume gelten in dem reichen Kranze, den dankbare Verehrung zahlreicher Freunde und Schüler auf seiner Ruhestätte niederlegte.

Johann Nepomuk Schelble ward zu Hüfingen im Fürstenthum Fürstenberg, am 16. Mai 1789, geboren. Sein Vater, Verwalter der dortigen Corrections-Anstalt, war ein denkender und kunstfertiger Mann, der dem frühe schon zur Musik hingezogenen Sohne die ersten Kenntnisse im Klavierspiel beibrachte.

Der für alles Schöne empfängliche Knabe zeigte eine vorherrschende Neigung und Anlage zum Gesang. Der erste Singunterricht war jedoch für ihn eher abschreckend, als aufmunternd; seine Fähigkeit und sein Streben wurde von dem Lehrer, dem zweiten Geistlichen der Stadt, ganz verkannt, so dass zuletzt dessen täglich wachsende Misstimmung in den harten Ausspruch überging: „das karg zugeschiedene Talent, und der ganz fehlende Fleiss sprächen jedem weitern Versuche den günstigen Erfolg ab, und sei daher der völlig Unfähige vom Gesangunterricht auszuschliessen, indem die Zeit anders und besser von ihm verwendet werden könne.“

Ein geschickter Dilettant, der jetzige fürstlich fürstenberg'sche Hofrath Schlosser fühlte das Herbe dieses

ungerechten Urtheils schmerzlich, und kam dem sanften, in's Heiligthum der Kunst unaufhaltsam emporstrebenden Knaben mit Rath und That liebreich entgegen. Er leitete seinen Unterricht im Gesang und im Klavierspiel, und empfahl sodann den Reichbegabten zur Aufnahme in die Lehranstalt des schwäbischen Reichsstiftes Obermarchthal, wo er unter den Sängerknaben freie Verpflegung und guten Unterricht genoss.

Durch die Aufhebung der Reichsstifter im Jahre 1803 ward Schelble in das väterliche Haus zurückgeführt. Es begann gerade in jenem Zeitpunkte seine Stimme zu wechseln, weshalb er hauptsächlich der Vervollkommnung im Klavierspiele sich widmete. Als er endlich wieder über seine Stimme gebieten konnte, genoss er der Leitung des fürstlich fürstenberg'schen Kammersängers *J. B. Weiss*, zu Donaueschingen, nach Raff'scher Methode.

Seine sichtbar grossen Fortschritte erwarben ihm bald solche allgemeine Anerkennung und Auszeichnung, dass sein Muth neue Belebung, seine Hoffnung für eine schöne Zukunft neuen Schwung erhielt. Jedoch das rege Streben nach einem zwar geahneten, aber noch nicht klar erkannten, hohen Ziele, trieb ihn aus den heimischen Kreisen in die Ferne.

Er kam nach Stuttgart (1807) und fand dort in seinem Landsmann, dem bekannten, als Sänger und als Mensch ausgezeichneten *K. Krebs*, nicht nur ein lehrreiches Vorbild, sondern auch einen erfahrenen und liebevollen Führer und Freund, der nie aufhörte, ihm die wärmste Achtung und Theilnahme zu widmen. Hier gelang ihm, die erworbenen Kenntnisse mit dem Gefühl des eignen Innern und mit dem Geiste der Kunst mehr, als bisher, in Uebereinstimmung zu bringen, allein die dramatische Laufbahn, die er einzuschlagen veranlasst ward, vermochte ihn nicht zu befriedigen, weil sie nicht der eigentliche Kreis des Wirkens war, in den er sich berufen fühlte. Schelble's Gesang war Befriedigung eines innern Bedürfnisses, Erzeugniss eines unwiderstehlichen Impulses, eines, durch seine ganze körperliche und geistige Organisation bedingten, begeisterten Emporstrebens zu den ewig gefeierten Ideen des Wahren und Schönen.

Wie hätten da die Productionen der Bühne, mit ihren nur für den Augenblick und dessen ergötzliches Hinschwinden berechneten Leistungen, an die er hauptsächlich gewiesen war, ihm genügen können? — Sein ganzes Wesen strebte nur der wahren Classizität entgegen, und war über alles Tändelnde und Spielende so sehr hinaus, dass ihm das dramatische Wirken im Innern widerstreben musste.

Aus demselben Grunde konnte eine in jener Zeit von ihm componirte und zur Aufführung gebrachte Oper ihm selbst nicht dauernd entsprechen, während andere Tondichtungen für Clavier und Singstimmen: besonders Terzette und Quartette für Männerstimmen, deren eine grosse Zahl seiner regen Thätigkeit entsprang, noch jetzt als vortrefflich allgemein anerkannt werden würden, wenn nicht der Verfasser selbst durch die seltene Leichtigkeit, mit der er erfand, anordnete und niederschrieb, allzu sorglos in der Aufbewahrung gewesen wäre, so dass es jetzt schwer sein dürfte, noch etwas Ganzes zusammenzufinden.

Am ausgezeichnetsten bewährte sich sein talentvolles, umsichtiges Wirken beim Musikinstitut zu Stuttgart. Nie zuvor war er als Lehrer thätig gewesen, hier trat nun die ihm gewordene, in seinem ganzen spätern Leben so glänzend bewährte Anlage überraschend hervor. In unglaublich kurzer Zeit hatte er den Geist der Pestalozzischen Methode erfasst und führte denselben ins Leben ein, in einer Weise, die bis jetzt die einzige geblieben ist.

Sämmtliche Zöglinge des nun wieder aufgelösten Institutes, die zum Theil noch in Stuttgart als Künstler wirken, zeichnen sich durch gründliche musikalische Kenntnisse und geschmackvolle Leistungen aus und bewahren Schelbles Lehrverdienst in dankbarem Andenken.

Von Stuttgart führte ihn sein reges Streben nach höherer Ausbildung und grösserm Wirken nach Wien ($18^{13}/_{14}$), und von da, nach kurzem Aufenthalt, nach Presburg, wo er als erster Tenor und Director bei der daselbst neu organisirten Oper — mit vielem Beifall im Verein mit mehreren aus Wien berufenen Künstlern — auftrat. Bald jedoch kehrte er, da das Theater in Presburg nicht fortdauerte, nach Wien zurück, um von neuem seinen musikalischen Studien sich zu widmen, und in diesem Zeitpunkte war es, wo, nach seiner eigenen Versicherung, zum erstenmal vor sein inneres Auge das ersehnte höhere Licht trat, das ihm den Weg zu jener bedeutenden Kunsthöhe zeigte, auf welcher wir ihn später bewunderten.

Er lebte nun ganz seiner Kunst, lernte viele der ersten Meister, unter welchen Beethoven, Weigl, Spohr, Moscheles, u. A., — näher kennen, sagte sich von den Erzeugnissen eines wechselnden Geschmakkes immer mehr los, und durchdrang mit ernstem Forschen die ewigen Meisterwerke eines Haydn, Mozart, Gluck und Beethoven. Nichts vermochte von diesen

Studien ihn abzuziehen, obgleich in jener Periode der Wiener Congress (18¹⁴/₁₅) so viele Gelegenheit zu den manchfaltigsten Zerstreuungen bot. Zugleich bildete er seine Stimme, die kein eigentlicher Tenor war, nach eigenen Grundsätzen, gleichsam neu aus, indem er mit grösster Beharrlichkeit allmälich den Bereich seiner natürlichen Brusttöne so erweiterte, dass der Umfang derselben bis ins $\overline{\overline{As}}$, ja sogar bis ins $\overline{\overline{A}}$ sich erstreckte.

Dabei war er im Clavierspiel, in Hinsicht seines Anschlages, nicht seiner Fertigkeit, von Wenigen erreicht, von Keinem leicht übertroffen, worin man eine wichtige Wirknng seines ausgezeichneten Vortrages im Gesang erkennen musste. Im Partiturlesen hatte er eine solche Uebung erlangt, dass er durch Uebertragen der wichtigern Stimmen auf das Clavier sogleich ein klares Bild von einem Kunstwerk zu geben vermochte.

Auf diese Weise verging fast ein ganzes Jahr in angestrengten Studien, und in Ertheilung trefflichen Unterrichtes, den er um seiner Subsistenz willen übernommen hatte.

Um irgend eine feste Anstellung zu finden, unternahm er eine neue Reise nach dem nördlichen Teutschland.

Da er in Prag nicht sogleich auftreten konnte, wandte er sich nach Berlin, wo in einigen Darstellungen sein reiches Talent im Gesang volle Anerkennung fand. Er konnte sich jedoch nicht entschliessen, die nöthigen Schritte wegen einer Anstellung bei der dortigen Hofbühne zu thun, sondern reiste sogleich wieder ab nach Frankfurt a. M. um daselbst den vom Himmel ihm bestimmten, für seine Fähigkeiten ganz geeigneten Wirkungskreis zu finden. Bald nach seinem Eintreffen in Frankfurt trat er in mehren Gastrollen auf, und obwohl seine mangelhafte Darstellungsgabe nur geringen Erfolg versprach, so machte dennoch sein grosses Talent im Gesang, und sein ausgezeichneter, nie gehörter, ergreifender Vortrag einen solchen Eindruck, dass man ihm alsbald ein Engagement für die ersten Tenorpartieen anbot. Er nahm dasselbe an, und es begann nun eine Reihe von Kunstgenüssen in Darstellung der besten Opern, (Entführung, Zauberflöte, Titus, Joseph, Faust u. a.) die alle Kenner mit Entzücken erfüllten, und jedem Hörer unvergesslich bleiben werden.

Nie hatte man grössere Vollendung im getragenen und im declamatorischen Gesange zugleich gehört. — Jedes Musikstück erhielt durch Schelbles Vortrag einen eigenthümlichen Character, einen tiefen Ausdruck der

Empfindung, eine höhere Weihe, und je einfacher die von ihm gesungene Partie war, desto entschiedener bewährte sich sein herrliches Talent. Wenn er die Worte: „Constanze! Constanze!“ ... sang, war alles wundersam ergriffen; nach dem Liede: „Ich war Jüngling noch etc.“ ... Alles innig gerührt; die Arie im Titus: „Der höchste Thron etc.“ — musste fast jedesmal wiederholt werden.

Schelbles Neigung ging immer auf das Ernste, Grosse, Erhabene, Feierliche, er sang daher auch am liebsten ernste, tiefempfundene Stücke, mit welchen er die grösste Wirkung erreichen konnte. Da mit dieser Gesangkunst noch das ausgezeichnete Clavierspiel, ein stetes Vorwärtsschreiten und Emporstreben, eine grosse Leutseligkeit im Umgang und ein liebenswürdiger einfacher Charakter sich verband, so konnte es nicht fehlen, dass er immer von vielen Künstlern und Kunstfreunden aufgesucht und umgeben war, wobei ihm Gelegenheit wurde, unvermerkt manches gute Saamenkorn auszustreuen, das später schöne und reiche Früchte trug.

Eine öfter wiederkehrende Kränklichkeit, rhevmatischer Natur, ward Anlass, dass Schelble allmälich von der Bühne sich zurückzog, und als mit dem Jahre 1819 sein Contract zu Ende ging, dieselbe ganz verlies. —

In freiem Wirken für die in ihm lebende, immer fester und klarer hervortretende Idee, den Gesang zu der ihm gebührenden Ehren-Stufe zu bringen, dass er den ganzen Menschen bilde, emporhebe, veredle, verkläre, — wollte er seine reichen Fähigkeiten zum allgemeinen Besten verwenden. Ohne ängstliche Rücksicht auf ökonomische Verhältnisse schlug er diesen von seinem Genius ihm gezeigten Weg ein, und der Erfolg hat seinen Entschluss glänzend gerechtfertigt. Begeisterte Liebe zu der erkrankten, grossen und heiligen Sache, nicht Aussicht auf äussern Vortheil war dabei seine Führerin, und in dieser hohen Begeisterung überwand er glücklich jedes entgegentretende Hinderniss. Sein Plan, einen Sing-Verein zu gründen, entwickelte sich schnell aus kleinem Anfang zu grossen Erfolgen. Ein erlesener Kreis von Freunden und Freundinnen der Kunst war durch sein seltenes Talent um ihn gesammelt, und genoss seinen gründlichen Unterricht im Gesang. Am 24ten Juli 1818 ward in einer grossen Versammlung die Gründung eines musikalischen Vereins unter seiner Leitung beschlossen, und ein Tag in jeder Woche für die Proben festgesetzt. Die Aufführungen wurden längere Zeit nur durch Schelbles Clavierbegleitung unterstützt, und so eine Reihe von Meisterwerken Mozart's, Haydn's, Cherubini's etc. zu Ge-

hör gebracht; erst im Jahre 1820 wurde Händels Alexanderfest mit vollständigem Orchester gegeben.

Im Sommer 1821 war der Verein bereits auf 100 Mitglieder angewachsen, und durch den Beitritt einer Anzahl reicher Theilnehmer, durch Erwählung eines Verwaltung-Ausschusses, durch Fixirung eines jährlichen Beitrags und Entwurf einer Verfassung wurde dem bisher noch schwankenden Institut ein fester Bestand für längere Zeit gesichert. Mit Schelble wurde ein Vertrag auf 10 Jahre über die Leitung des nunmehr in's Leben getretenen „Cäcilien-Vereins" unter Bestimmung eines festen Jahrgehaltes geschlossen, und ein Abonnement auf 4 grosse Concerte im Laufe jeden Winters eröffnet.

Alle diese Anordnungen erfreuten sich so allgemeiner beifälliger Theilnahme, dass am 1. December 1821, als erstes grosses Abonnements-Concert, Händels Judas Makkabäus zur Aufführung gebracht werden konnte, dem dann allmälich die erhabensten Meisterwerke von Händel, Cherubini, Mozart, Bach, Haydn, Graun, Beethoven, Palestrina, Durante, Lotti, Scarlatti folgten, wobei der Verein stets an Mitgliederzahl und Kunstfertigkeit zunahm, so dass wenige ähnliche Institute an innerer Haltung und grossartiger Leistung demselben sich gleichstellen können.

Schelbles rastloser, den Charakter begeisterter Pietät tragender Eifer, sein geläuterter Geschmack, seine strenge Gründlichkeit, sein ganzes einnehmendes Wesen sicherten ihm diese seltenen, überraschenden Erfolge.

Er sang den Mitwirkenden jede Stelle so lange vor, bis er sah, dass sie in den Geist derselben eingedrungen, und seiner vollen Zufriedenheit würdig waren. Dadurch erhielt jede Production eine in allen Theilen fertige Rundung, eine zusammenwirkende, wahrhaft zauberische Gewalt, die jeden Hörer zum Erstaunen und Entzücken hinriss. Mit den vergrösserten Mitteln wuchsen die Kräfte, und mit diesen, trotz aller Schwierigkeiten, die bedeutenden Leistungen, die ihren höchsten Grad in Aufführung der Werke des unvergleichlichen Joh. Sebast. Bach erreichten, — (die Productionen fanden zuletzt immer mit voller Orchesterbegleitung statt). — Unvergleichlich war der Eindruck der im Mai 1829 aufgeführten „grossen Passion nach Matthäus"; die mächtig ergreifenden Chöre, die tief empfundenen Solopartieen gingen durch Schelbles Bemühung unverbesserlich, und die herrlichen Recitative trug er selbst mit eben so tiefem Gefühl, als hoher kraftvoller Würde vor. Seine

Ausdauer hatte die Bahn gebrochen und geebnet, sein eigenthümliches Talent, alle musikalischen Schönheiten zu Tage zu fördern und die reichen Kunstschätze dem Gefühl nahe zu bringen, hatte mächtig auf die Mitglieder des Vereins, ihren Geschmack und ihr Urtheil gewirkt und allmählich eine so innige Vertraulichkeit mit diesen colossalen Schöpfungen hervorgebracht, wodurch das innere Leben des Instituts unbeschreiblich erhöht und bereichert wurde. Im Jahr 1851 mit Ablauf des geschlossenen Contractes sah das Institut durch mancherlei in 10 Jahren zusammengetroffene Umstände sein Fortbestehen bedroht, da entschloss sich Schelble auf Zureden seiner Freunde und aus reiner Liebe zur Kunst, das ganze Unternehmen auf eigene Rechnung fortzuführen, möge auch dabei herauskommen, was da wolle. Auch dieser Entschluss wurde durch den Erfolg gerechtfertigt, und jeder Freund des Vereins war nun unbesorgt wegen dessen Fortdauer.

Schelble's eigenthümliche, treffliche Lehrgabe und Lehrmethode, die schon in Stuttgart hervorgetreten war, hatte dabei einen wichtigen Antheil. In der Ueberzeugung, dass Kinder leichter, als Erwachsene, Töne auffassen und treffen, begann er einen Gesang-Unterricht mit Kindern von 4 bis 10 Jahren, stufenweise vom Leichtern zum Schwerern fortschreitend. Um in den Kindern die Lust anzuregen und zu erhalten, componirte er mehrere 100 kleine Stücke im Umfang von 3 bis zu 12 Tönen und liess die Kleinen selbst Etwas erfinden und niederschreiben.

Nachdem im Melodischen einiger Grund gelegt war, verband er damit das Harmonische und lehrte erst zweistimmig, dann 3- 4- und mehrstimmig hören. Je kleiner die Kinder waren, desto schneller gingen die Fortschritte, und das Resultat überstieg nach etlichen Jahren alle Erwartung. In der letzten Zeit von Schelble's Aufenthalt zu Frankfurt waren Kinder da, die nicht allein jede Melodie fehlerfrei vom Blatt singen, sondern auch aufschreiben und jeden Accord ohne Ausnahme, ja sogar mehre unharmonisch zusammen angeschlagene Töne angeben konnten. Etliche seiner Schüler und Schülerinnen führen diese Lehrart fort und es ist zu wünschen dass auch hierin der Geist des Meisters fortlebe und fortbilde.

Leider war allmälich Schelbles Gesundheit schwankender geworden; gichtische Zufälle hinderten ihn öfter am Clavierspiel; das Uebel mehrte sich trotz fleissig angewandter Mittel und einer Reise nach Gastein und im Februar 1836 an einem Sonntag, gerade als er zu einer Hauptprobe sich anschickte, verschlimmerte sich

sein Zustand in der Art, dass ein wirklicher Nervenschlag eintrat. Nach 14 Tagen hatte er zwar so weit sich erholt, dass er nochmals die Leitung des Vereins für einen Abend übernehmen konnte, allein dieser Versuch war der letzte. Wiederkehrende, wenn auch leichtere Anfälle vergrösserten die Schwäche; ein Schwindel, der bei jeder raschen Bewegung ihn befiel, kam hinzu und so fühlte er sich bewogen, beim Beginn der schönen Jahreszeit seinen Sommeraufenthalt in der geliebten Vaterstadt, Hüfingen, aufzusuchen.

Mit bangen Ahnungen sahen seine vielen Verehrer und Freunde ihn scheiden, indem die Hoffnung sehr gering war, ihn wieder in dem Kreise seines langen, schönen und gesegneten Wirkens zu sehen. Leider haben diese düstern Ahnungen nur zu bald sich erfüllt.

Schelble lebte seit dem Jahre 1822 in äusserst glücklicher Ehe. Die edle fein gebildete, liebenswürdige Frau war bei seinen regen Kunstbestrebungen nicht ohne vielfachen Einfluss geblieben und hatte stets die hohe Freude über die glücklichen Erfolge liebend getheilt. Sie wusste auch jetzt die Tage des Leidens ihm zu erheitern, so dass seine Gesundheit allmälich sich wieder zu stärken anfing und der Umgang mit gleichgestimmten Freunden, die Beschäftigung mit der Kunst, am meisten aber der Aufenthalt und die Thätigkeit in der freien Natur, in einem von ihm selbst sinnig angelegten und sorgsam gepflegten Garten den wohlthätigsten Einfluss zu bewähren schien. Er empfing und machte wieder Besuche, er begann nach seinen eigenthümlichen Grundsätzen den Gesangunterricht mit einigen Kindern, er erheiterte sich durch mancherlei Entwürfe für sein Wirken in der Zukunft, er gab in geistreichen Gesprächen viele lehrreiche und unvergessliche Bemerkungen über Kunst etc., und erhielt von allen Seiten unzweideutige Beweise, wahrer und warmer Theilnahme und Hochschätzung. Heitere Hoffnungen begannen allmählich nach Umlauf eines Jahres in den Herzen aller seiner vielen Freunde sich zu regen, da überfiel ihn, am Abend des 6ten August 1837, gerade als er zur Heimkehr aus seinem geliebten Garten sich anschickte, ein Blutsturz; nach wenigen Minuten schon war der Geist in das Reich ewiger Harmonie entflohen und die jammernde Gattin hielt nur noch die leblose Hülle in ihren Armen. —

Erschütternd traf die Kunde von diesem grossen Verluste alle seine Verehrer nahe und ferne. Unvergesslich bleibt denen, welche dankbare Theilnahme in das Trauerhaus führte, der ergreifende Anblick der mit Blumen aus dem schönen Garten reich geschmückten Leiche

deren Gesichtszüge einem sanft und heiter Schlummernden, nicht einem Gestorbenen zu gehören schienen, — und der vortrefflichen Gattin, die in ihrem gerechten, ebenso innig als edel ausgesprochenen Schmerz keinen Moment von den theuren Resten des Heissgeliebten weichen mochte. Eine lange Reihe von Begleitern folgte wehmüthig zur letzten Ruhestätte; ihnen schloss ein Freund aus Frankfurt sich an, den die Sehnsucht herbeigeführt hatte, den theuern Meister wieder zu sehen, dessen Hülle er aber schon im Sarge fand. Ein ergreifender Grabgesang „Ruhe sanft bestattet" von Voss gedichtet, und von Kaliwoda in Musik gesetzt, schloss die Feier der Bestattung.

Unvergänglich bleibt das Andenken an den Verklärten bei allen, die sein einfach-biederes, wohlwollendes Wesen, seinen reichen Geist, seine vielfachen Kenntnisse, seinen geläuterten Geschmack, seine hohe Lehrgabe, und seine ausgezeichnete, begeisterte und begeisternde Kunstfertigkeit kannten. Auch ausser dem engern Bereich seiner Kunst stiftete er durch Rath und That, durch Erläuterung seiner Ansichten über Behandlung der Stimme, über Würde und Ausdruck des Vortrags, über Bereitung tiefer, erbaulicher Eindrücke bei feierlichen Anlässen in der Kirche u. dgl. viel Gutes. Die heilige Himmelsflamme der Tonkunst pflegte er mit stets wachsender Ehrfurcht und Liebe bis zu seinem Austritt aus diesem Dasein. Eür Anerkennung der erhabenen Werke der ältern Meister, besonders Händel's und J. S. Bach's, arbeitete er stets mit kraftvoller Rede und entschiedener Thätigkeit.

Es gehört zu Schelbles grössten Verdiensten, diese Tondichtungen trotz allen einseitigen Einwürfen und blindem Widerstreben, zu allgemeiner Würdigung und trefflicher Aufführung gebracht zu haben. Man musste ihn hören, den frommen Priester des heiligen Gesanges, wie er verklärten, himmelwärts gehobenen Blickes die ergreifenden Töne hervorbrachte, man musste ihn sehen, wie sein ganzes Wesen die Wärme, das tiefe Gefühl, die höchste Andacht athmete, um von ähnlichen Empfindungen durchdrungen und mit ihm in das Gebiet reiner Seligkeit emporgeführt zu werden.

Wer so glücklich war, ihn, bei der Leitung grosser Productionen, oder auch nur mit seiner eigenen trefflichen Clavierbegleitung, Einzelnes aus der Partitur vortragen zu hören, dem wird dieser Eindruck unvergesslich sein.

Als ein Denkmal seiner reinen frommen Ehrfurcht für die Kunst, seines umsichtigen, heiligen Eifers, seiner unermüdeten Ausdauer und Begeisterung steht der zu Fankfurt a. M. von ihm gegründete Cäcilien-Verein da, und wird seinen Namen mit dankbarer Verehrung nennen, so lange er der schönen festlichen Stunden, die ihm durch Schelble bereitet wurden, gedenken kann.

Möchte in seinem Geist und Sinn fortgewirkt, und, wo es sein kann, Aehnliches, gegründet und hervorgebracht werden!

Sein Name lebt fort im segnenden dankbaren Andenken aller, die durch Liebe zum Grossen und Schönen die Seinen zu heissen verdienen. —

Mozart,
der Operncomponist.

Ein skizzirter Versuch, als Beitrag zur Characteristik dieses Meisters.

Von
Ig. R. v. Seyfried.

Die, nach Gerber, im Jahre 1780, für München componirte Oper

Idomeneo, Rè di Creta

kann, ungeachtet aller vortrefflichen Einzelheiten, auf unsern Bühnen keine bleibende Stätte gewinnen. Der Hauptgrund dieses negativen Erfolges liegt sonder Zweifel in der damals zeitüblichen Form der *Opera seria.* — Eine äusserst einfache, bis zur Lösung des Knotens nur langsam fortschreitende — ohne das Interesse zu fesseln, in breiter Gedehntheit sich entwickelnde Handlung muss nothwendig viele Ausfüllungs-Scenen als Lückenbüsser herbeiführen, worin die untergeordneten Personen häufig in nur allzulangen Arien sich expectoriren, auf dass die *primi soggetti* einiger Erholung geniessen mögen. —

Es ist löblich, ja dankenswerth, dass derlei ermüdend langweilige, ohnehin stets unbeachtet gebliebene Einschiebsel der *Confidenti* heut zu Tage gänzlich verbannt, und durch Chöre ersetzt werden; doch in jener Periode machte noch jedweder Künstler vom zweiten oder dritten Range seine ihm zustehenden Rechte geltend, und wollte mindestens in der seinen Fähigkeiten angemessenen Sphäre glänzen nach Möglichkeit; auch waren damal die Zuhörer ungleich leichter zu befriedigen, und liessen unverdrossen, mit einer exemplarischen Geduld sich von männiglich ansingen. —

Tempora mutantur! jetzt verlangt man, und mit Recht, dass ein Tonstück motivirt, eingreifend in den Gang des Drama sei, welches uns plastisch vor Augen geführt wird; unerlässliche Bedingnisse, welche jedoch im Oratorium, und in der Cantate, woselbst die Musik mehr isolirt erscheint, und die Affecte und Leidenschaften der mimisch begleitenden Darstellung ermangeln, von selbst wegfallen.

Weil nun aber *Idomeneo* fast die Grenzlinie hält, und nahe ins Gebiet der letztgenannten Gattung hinüberstreift, so will dieses Kunstproduct, abstrahirt die formelle Gestaltung, grösstentheils nur in musikalisch psichologischer Hinsicht beurtheilt werden; und als Resultat muss sich ergeben: dass sämmtliche Schattenpartieen schon im Gedichte begründet sind. —

Die, dem griechischen Mythos entlehnte, Fabel ist allbekannt. Creta's König, auf der Heimreise

von einem wüthenden Orkane überfallen, gelobt dem Neptun für die Rettung aus dieser drohenden Gefahr den ersten Menschen, welchem er auf vaterländischen Grund und Boden begegnet, zum Sühnopfer. Der Gott der Meere erhört sein Flehen; die empörten Wogen ebnen sich, — des wild rasenden Sturmes Wuth schweigt, gebändigt durch des Herrschers Machtgebot, — unversehrt steigen die Cretenser ans Land; und — wer vor allen in die offenen Vater-Arme stürzt, ist Idamant, der heissgeliebte Sohn! — Als nun dieser, am Schlusse, zur Lösung des voreiligen Gelübdes, den Opfertod zu empfangen bereit ist, befiehlt dem trostlosen Könige ein Orakelspruch: das Reich seinem Sohne abzutreten, und ihn mit der trojanischen Prinzessin Ilia zu vermählen. — Es handeln demnach folgende vier, wahrhaft poetische Charactere: Idomeneo vom grausamen Geschick zum Mörder des eigenen Sohnes erlesen; — Idamant der mit kindlich frommem Gemüthe für des theuern Vaters Erhaltung freudig sein Leben weiht; — Ilia ein Ideal hoher Weiblichkeit, — und: die in Eifersucht erglühende griechische Fürstin Elletra. —

Die Farben zu diesem tragischen Seelengemälde sind schon mit festkühner Meisterhand in der herrlichen Ouverture aufgetragen. Sie beginnt zwar feurig, im hehren *D*-dur, wie hoch aufjauchzend des Volkes Jubel bei des Landesvaters lang ersehnten Wiederkehr sich ausspricht: — allein, wie ausdruckvoll, tief gedacht, wie treu und wahr sind nicht contrastirend die Mitteltinten gemischt! Das so un-

heimlich, chromatisch anschwellende *Unisono*, mit seinen mächtig darein donnernden Kraftschlägen, bereitet die gespannte Erwartung vor auf schauervolle Momente, und weder der rasche Aufschwung in der hellen *Tonica*, noch der triumphirende Dromettenschall vermag die aufgeregte bange Ahnung zu bekämpfen. —

Der Liebe ängstlich Zagen, der Trennung bittern Schmerz malt das weiche *a*-moll und die beruhigende Wendung zur kleinen Oberterz athmet — ein sanft leuchtender Hoffnungsstrahl — süsse Tröstung in das bange Herz. Doch, auf dem höchsten Culminationspunkt wird das brausende Tonmeer gegen den Schluss hin gesteigert; über eine stätige Fundamentalbasis (vorerst die *Dominante*, alsdann der Grundton) schwingt sich die Harmonie in wirbelnden Octaven-Scalen empor, auf dem ersten und letzten Tacttheil treten immerdar die vollen Orchestermassen mit schneidend grellen, frei angeschlagenen Dissonanz-Accorden ein, und dieser herabfallende, chromatisch-irregulaire Durchgang versinnlicht so ganz das Bild des zerrissenen Vaterherzens, welches auch mit dem letzten ausgehauchten Laut in thränenloser Wehmuth bricht. —

O schöne Zeit, wo die Wahrheit höher noch geschätzt wurde, als momentaner Beifall! Hätte der Meister blos nach schnödem Applaus gegeizt, er würde seine Ouverture mit lärmenden Cadenzen — einige 30 bis 40 Tacte hindurch — geschlossen haben, anstatt, dass er sie in leisen Klagetönen ab-

sterben lässt; aber auch nur so konnte Ilia's Introductions-Scene: „*Quando avran fine omai l'aspre sventure mie*“ würdig vorbereitet werden.

Dieses Recitativ, obwohl vortrefflich declamirt, und durch zweckmässige Zwischenspiele begleitet, gehört zu des Poeten mehrfachen Missgriffen. Sein nur ist die Schuld, wenn er die Exposition der Handlung gleich nach Eröffnung des Vorhangs, wo der Hörer unmöglich noch in vollkommener Ruhe und Aufmerksamkeit sein kann, zum Ueberfluss auch noch in den Monolog eines Frauenmundes verlegt, aus welchem, selbst bei dem besten Willen, schlechterdings nicht Alles klar und allgemein verständlich hervorzugehen vermag, und endlich seine Erzählung durch Tiraden, Ausrufungen und dergl. bis zur ermüdenden Ungebühr erweitert. Dieser mit Fug und Recht zu rügende Uebelstand wird aber nur alsdann erst in seinem ganzen Umfange fühlbar erscheinen, wenn Ilia Sängerin, und sonst nichts weiter ist. Hat sie jedoch mehr gelernt, als die Töne mit reiner Intonation abzuorgeln, — versteht sie, ihren Gesang durch Ausdruck und Gefühl zu erwärmen, durch Mimik und Zeichensprache zu beleben, — vermag sie es, in den Geist der Dichtung einzudringen, und das einsam verlassene, liebende Mädchen mit jenen treuen, der Natur abgelauschten Zügen vorzustellen, — ist sie ganz das, was sie sein soll, — dann dürfte wohl Niemanden dieses leidenschaftliche Selbstgespräch allzulang bedünken. — So will Mozart verstanden, aufgefasst, und wiedergegeben werden, wie Gluck von seiner Alceste, seiner

Iphigenia, seiner Armida, seiner Clytemnestra, seiner Euridice, von seinem *Orfeo*, *Rinaldo*, Orestes, und Agamemnon ein Gleiches verlangt. —

Die erste, jenem Recitative sich anschliessende, Arie: „*Padre! Germani! Addio! voi foste, — io vi perdei!*“ (*g*-moll, $\frac{2}{4}$, *Andante con moto*) ist ein höchst affectreiches Tonstück; der Seelenschmerz der vom Vaterlande und all den Ihrigen getrennten Königstochter meisterhaft nuançirt, und der Klageruf: „*Grecia! cagion tu sei!*“ von ergreifender Wirkung. —

Nro. 2. Arie von Idamant: „*Non hò colpa, e mi condanni?*“ (*B*-dur, $\frac{4}{4}$, *Adagio maestoso;* zweites Tempo: *Allegro con spirito*) schön gearbeitet, aber, nach dem Zuschnitte damaliger Zeit, breit ausgesponnen. Rührend spricht die Stelle an: „*colpa è vostra, o Dei tiranni!*“ und die wirksame Modulation zur verwandten Minor-Tonart: „*e di pena afflito io moro!*“ unter dem leise wogenden Instrumentalgeflüster. —

Nro. 3. Chor: „*Godiam la pace! triomfi Amore!*“ (*G*-dur, $\frac{3}{4}$, *Allegro con brio*,) ein *Ballabile*, mit kurzen Soletten und Alternativen; daran reihet sich:

Nro. 4. Recitativ und Arie der Ellettra: „*Estinto è Idomeneo? — tutte nel cor vi sento furie del crudo aderno!*“ (*d*-moll, $\frac{4}{4}$, *Allegro assai*) ein feurig wilder Satz, welcher in den kräftigen,

durch originellen Harmonieen-Wechsel imponirenden Doppelchor während des Seesturmes: „*Pietà! Numi, pietà!*“ (*c*-moll, Nro. 5) übergeht, an dessen Schlusse Neptun, die Wellen bändigend, erscheint, und Idomeneo, gerettet, die heimathliche Erde wieder betritt: „*Eccoci salvi al fin!*“ —

Seine Arie (Nro. 6): „*Vedrommi intorno l'ombra dolente*,“ (*C*-dur, $\frac{3}{4}$, *Andantino sostenuto*) hat anfangs zwar einen ruhig gemässigten Gang; doch mit dem Eintritt des Allegro: „*Qual spavento! Qual dolore!*“ nimmt sie einen ernst düstern Character an, welches Colorit auch während der nächstfolgenden recitativischen Scene, dem Zusammentreffen zwischen Vater und Sohn, vorherrscht, worin Idomeneo's furchtbar erschütterndes: „*Spietatissimi Dei!*“ sein ängstlich abwehrendes: „*Non mi seguir, — meglio per te saria il non avermi veduto, — paventa! paventa! paventa il rivedermi!*“ mit Idamant's wonniger Seligkeit des Wiedersehens: „*Ah padre! ah Numi! soffri genitor adorato, che al tuo seno*“ — so grossartig contrastirt. — Beengende Zweifel und kindliche Zärtlichkeit paaren sich auch in der letzteren Arie: „*Il padre adorato ritrovo, e lo perdo*,“ (Nro. 7, *F*-dur, $\frac{4}{4}$, Allegro) in welcher das Wechselspiel der weichen und harten Tonart so bezeichnend, und die Schluss-Periode: „*m'uccide il dolor!*“ unnachahmlich schön erfunden ist. —

Nro. 8. Ein kriegerischer Triumphmarsch, während der Ausschiffung des cretensischen Heeres,

(*Allegro*, *D*-dur, 𝔠) und Nro. 9, ein Festchor mit Tänzen: „*Nettuno s'onori*," (*Ciaccona*, $\frac{3}{4}$) bilden, ohne Mitwirkung der Hauptpersonen, das Finale des ersten Aufzugs. —

Den zweiten eröffnet der verschmähte Liebhaber, Arbace, mit einer sehr länglichen Bravour-Arie: „*Se il tuo duol, se ilmio desio*", (Nro. 10, *Allegro*, *C*-dur, $\frac{4}{4}$) deren rauschendes Ritornell an die verschollenen Concerte, und die altmodische Coloratur über: „*volassero*", an Hasse's Kirchen-Motetten gemahnt. Dagegen ist Ilia's grosse Cavatine: „*Se il padre perdei*," Nro. 11, *Es*, $\frac{2}{4}$, *Andante sostenuto*) unaussprechlich reizend; und die concertirenden Blasinstrumente verbreiten einen wahrhaft himmlischen Zauber. Die Hauptfigur dieses Satzes aufnehmend entwickelt sich ein Recitativ von Idomeneo: „*Qual mi conturba i sensi, equivoca favella?*" als Vorwort der majestätischen Arie: „*Fuor del mar hò un mare in seno*," (Nro. 12, *D*-dur, $\frac{4}{4}$) in deren brillante Instrumentation schöne Nachahmungen eingeflochten sind. Auch diese geht über in ein Recitativ und Arie der Elettra: „*Chi mai del mio provò piacer più dolce*" — „*idol mio, se ritroso altra amante a me ti rende*," (Nro. 13, *Andante*, *G*-dur, $\frac{2}{4}$) welche auf ein süss schmeichelndes Motiv basirt ist, und mit einem von fern sich nähernden Marsch (*C*-dur, $\frac{2}{2}$) zusammenhängt. — Nicht leicht kann man sich etwas lieblicheres denken, als den rein melodischen Chor: „*Placido è il mar, andiamo! tutto ci rassicura*," (*E*-dur, $\frac{6}{8}$, Nro. 14, *Andantino*)

mit seiner vortrefflichen Stimmenführung und der freundlichen Solostelle: *soavi zefiri, soli spirate.*" —

Der König, um seines übereilten Gelübdes entbunden zu werden, will nehmlich dem Wasser-Fürsten ein Näschen drehen, und den Sohn auf das Festland in Sicherheit bringen, welches Element ausser Neptun's Jurisdiction liegt. Daher findet auch im Terzett, Nro. 15, zwischen Elettra, Idamant und Idomeneo: „*Pria di partir, oh Dio! soffri, che un bacio imprima sù la paterna man*" (*F*-dur, $\frac{3}{4}$, *Andante*) die Scheidescene statt; ein äusserst gefühlvolles Tonstück; die drängende Gegenbewegung in der Begleitung der Worte: „*destin crudel!*" — die immer um einen Ton wachsende Steigerung: „*Oh Ilia! oh figlio! oh padre! o partenza!*" — das köstliche *a tre* im Allegro: „*Deh cessi il scompiglio! del ciel la clemenza sua man porgerà!*" — sind makellose Perlen in dem Diadem des verklärten Meisters. — Der Wellen-Bändiger jedoch versteht keinen Spass; bei ihm heisst es: ein Mann, ein Wort! und kaum hat Idamant den einen Fuss in das Fahrzeug gesetzt, als auch ein also grässlicher Sturm losbricht, dass selbst dem Beherztesten die Lust zum Seereisen vergehen muss. Der grandiose Chor: „*Qual nuovo terrore! qual rauco mugito!*" (Nro. 16, *c*-moll, $\frac{4}{4}$) in seiner ganzen energischen Form — in seinem originellen Bau — mit der wohlberechnetsten Anwendung der vereinten Instrumentalkraft — die überraschenden Harmonieenfolgen — die frappanten Transitionen in die scharfen Kreuztonarten — diess alles will gehört werden! — der

todte Buchstabe vermag nicht einmal einen schwachen Abriss davon zu geben! — — Die Frage: „*Il reo, qual è?*“ beantwortet Idomeneo durch die Selbstanklage: „*eccotti in me, barbaro Nume! il reo! io solo errai, — me sol punisci!*“ — Da speit der Meeresgrund ein scheussliches Ungethüm aus, das Creta's blühende Fluren zu verheeren droht, und Alles entflieht mit Schreck und Beben, in Angst und Verwirrung. Dieser Finalchor: „*Corriamo, fuggiamo quel mostro spietato!*“ (Nro. 17, *Allegro molto*, *d*-minore 12/8 Tact) ist gleichfalls gewaltig affectuirend; die fugirte Behandlung der Stimmen, welche bald sich nachahmen, bald in gewichtigen Intervallen herabsteigen, oder als Grundpfeiler liegen, verräth und beurkundet die Meisterhand. Warum war doch der Dichter mit solchen echt dramatischen Situationen bis zur Knickerey haushälterisch? —

Im dritten Acte ist die Eingangs-Arie der Ilia: „*Zeffiretti lusinghieri, deh volate al mio tesoro,*“ (Nro. 18, *Andantino grazioso*, *E*-dur, $\frac{3}{4}$) zwar ungemein lieblich und gesangvoll; allein, bezüglich des unverändert beibehaltenen langsamen Zeitmasses und der gedehnten Durchführung der Mittelsätze offenbar theateralisch unwirksam. Nro. 19, Duett zwischen Ilia und Idamant: „*Spiegarti non poss'io, quanto il mio cor t'adora,*“ (*A*-dur, *Larghetto*, $\frac{4}{4}$) bei aller Simplicität harmonisch interessant gearbeitet und die Stimmen schön combinirt. Nro. 20, Quartett von Ilia, Elettra, Idamant und Idomeneo: „*Andrò ramingo, e solo!*“ (*Es*-dur, $\frac{4}{4}$, *Allegro*) ein bleibendes Meisterstück für alle Zeiten, und un-

bestritten der ganzen Oper Glanzpunct. Stellen, wie: „*Serena il ciglio irato*," — „*Ah, il cor mi si divide, soffrir più non si può!*" — „*peggio è di morte si gran dolore*" — die erschütternden Uebergänge nach *Des*, *Ges*, *Ces*, wenn Alle im tiefsten Schmerzgefühle ausrufen: „*Più fiera sorte, pena maggior, nissun provò!*" — endlich: die in kunstreicher Imitation und gesteigerten Bindungsfiguren fortgesponnene Cadenz, — der, eben so kühn als wahr hingestellte geniale Gedanke: das Ganze, so wie es begann, mit Idamants entflossenem Abschiedsgrusse auch zu enden, — ja, wahrlich! da muss der Mund verstummen, und der Geist bewundernd anstaunen den erhabenen Geist! — —

Freund Arbace dürfte fürwahr keinen leichten Stand haben; wenn er nun unmittelbar darauf mit seinem Recitativ: „*Sventurata Sidon!*" und der Arie: „*Se colà nei fatti è scritto*," (Nro. 21, *Andante*, *A*-dur, $\frac{3}{4}$) welche sich durch einen ansehnlichen Flächeninhalt und durch das Costüme einer Haupt- und Staatsaction signalisirt, auch nur einige Aufmerksamkeit annoch erringen will. —

Nro. 22 ist ein grosses Recitativ des Oberpriesters: „*Volgi intorno lo sguardo, o Sire! e vedi, qual strage orrenda nel tuo nobil regno fà il crudo mostro!*" (*Maestoso*, *C*-dur, $\frac{4}{4}$.) —

Es dürfte — so trefflich übrigens die Begleitung zu dieser und den folgenden Scenen erfunden und gearbeitet ist — nichts desto weniger sehr erspriesslich sein, wenn der alte Herr seine Peroration etwas ins Kürzere ziehen, und den Aufruf: „*Al tem-*

pio!“ doch früher verlautbaren wollte; wir würden alsdann um so eher den wunderbar rührenden Klagechor: „*O voto tremendo! spettacolo orrendo!*“ (*c*-moll, *Adagio*, 𝔠) geniessen können, der durch den Haupt-Septimen-Accord jenen frommen Priestermarsch (Nro. 23, *F*-dur) einleitet, in welchem der umsichtige Beschauer das Embrio seines Zwillingsbruders in Sarastro's Palmenhain nicht verkennen wird. — Nro. 24 ist eine *Preghiera* Idomeneo's! „*Accogli, o Rè del mar, i nostri voti!*“ (*F*-dur, *Adagio non troppo*, 𝔠) worin sowohl das sanft bewegte Accompagnement, als der, jeden Abschnitt schliessende, eintönige Priestergesang von grosser Wirkung ist. — In *As*-dur (*Largo*) beginnt wieder ein sehr langes Wechsel-Recitativ; Idamant beurlaubt sich zum drittenmale von seinem Vater: *Padre, mio caro padre! ah, dolce nome! eccomi ai piedi tuoi!*“ Dieser wiederholt nochmals seine Entschuldigungen: „*Oh figlio! oh caro figlio! perdona! il crudo ufficio in me scelta non e!*“ Ilia will sich freiwillig für den Geliebten opfern: „*Sempre più grata è ai Dei vittima volontaria! ecco il mio sangue!*“ doch jener replicirt: „*Ah nò! la gloria in pace lasciami di morire per la mia patria!*“ — Solch grossmüthigen Wettstreit zu schlichten, legt sich endlich die Gottheit versöhnt ins Mittel, und eine unterirdische Stimme thut kund den Machtspruch: „*Idomeneo cessi esser Rè, — lo sia Idamante, — ed Ilia a lui sia sposa!*“ —

Somit hat also alle Noth und Jammer nunmehr ein Ende, und von Rechtswegen auch die Oper. —

Doch, so war es nicht gemeint! Der Dichter lässt noch Viel, sehr Viel singen und colloquiren. Zuerst müssen die durch Götterwillen Vermählten jubeln über des gordischen Knotens glückliche Lösung: „*O ciel pietoso! Ilia! Idamante! udisti?*“ — der gutmüthige Arbace gibt auch seinen Senf dazu: „*Oh Gioja! oh amor! oh Numi!*“ — Die verschmähte Griechinn möchte vor Galle bersten, vor Bosheit zerplatzen: „*Oh smania! oh furie! oh disperata Ellettra!*“ — und geht mit einer rabbiaten Bravour-Arie: „*d'Oreste, d'Ajace hò in seno i tormenti!*“ (Nro. 26, *c*-minore) grimmig wie eine Hyäne ihrer Wege. — Nun erzählt, nach einem schönen, canonisch geführten Ritornelle, der, die Absetzung sonder Murren und Widerspruch genehmigende König seinem Volke mit chinesischer Weitschweifigkeit, so umständlich und redselig, wie immer nur möglich, all dasjenige, was bereits zu Genüge, notorisch offiziell bekannt, nehmlich: „*Popoli! a voi l'ultima legge impone Idomeneo, qual Rè! — Pace v'annunzio — Nettuno e tutti i numi a questo regno amici son — eccovi un àltro Rè, un altro me stesso, — eccovi la real sposa*,“ u. s. w., und singt den indifferenten Insulanern, welche gegen die Abdication und Regierungs-Veränderung nicht das Geringste einzuwenden haben, auch noch eine solide Arie vor (Nro. 27, *B*-dur), die mit einem Adagio anhebt: „*Torna la pace al core*,“ als Mittelsatz ein Menuettartiges Allegretto enthält: „*Tal la stagion di flora*,“ worauf das erste Tempo wiederkehrt, um mit ergötzlichen Rouladen die Hände in Bewegung zu setzen. — Endlich,

endlich, und endlich wird der lang ersehnte Schlusschor (Nro. 28, *D*-dur, $\frac{2}{4}$) angestimmt: „*Scenda Amor, scenda Imeneo!*“ dessen mehrtheiliges Coda zu Tanz-Gruppen bestimmt ist. —

Wo Mozart wirken konnte mit seinem herrlichen Talente, that er es redlich; nur, wenn ihn des Dichters oft nichtssagende Geschwätzigkeit mit fortriss, musste er nothwendig auf Abwege gerathen. Das fühlte er wohl selbst am besten, und darum liess er sich — Metastasio's nicht minder einförmige Oper:

La clemenza di Tito

nach eigener Angabe verkürzen und bearbeiten.

Eben war die, in Wien für Schikaneder'n componirte, Zauberflöte bis auf die Ouvertüre, das 2te Final und die Papageno-Liedchen vollendet, als Mozart von den böhmischen Ständen nach Prag berufen wurde, um die Festoper zur Krönungsfeier Kaiser Leopold II. zu schreiben.

Die Zeit war äusserst karg zugemessen, wie man sagt: *periculum in mora.* Süssmayer begleitete ihn auf dieser Reise, und half, innig vertraut mit den Intensionen seines Mentors, treulich mit in Partitur setzen. Im Wagen wurde das Textbuch geordnet, skizzirt, im Nachtlager zu Papier gebracht, und das Ganze in Bohemias Hauptstadt, in der Wohnung seines Freundes, Franz Duscheck binnen 18 Tagen und Nächten beendigt.

Nicht unwahrscheinlich hat diese forcirte Arbeit, die schwächenden Hilfsmittel, um der Natur den Tribut des Schlafes abzutrotzen, — Wein, Kaffe

Punsch nebst andern geistigen Getränken — wesentlich mit beigetragen, die ohnehin keineswegs feste Gesundheit zu untergraben, und die seltene Blume in ihrer vollsten Blüthe zu knicken. — Da *Idomeneo* nur einzige drei mehrstimmige Sätze zählt, und der Rest, ausser den Chören, blos aus einer Unzahl von Arien besteht, so wurden nunmehr beim Arrangement des Titus hauptsächlich die Concertantstücke berücksichtigt, welche auf der Bühne ungleich effectvoller und belebender sich gestalten, als recitirte und gesungene Monologe. So entstanden denn die reizenden Duo's: „*Come ti piace, imponi*," zwischen Vitellia und Sesto; — „*Deh prendi un dolce amplesso*," zwischen Sesto und Annio; — „*Ah perdona al primo affetto*," zwischen Servilia und Annio; — die vortrefflichen Terzette: „*Vengo — aspettate!*" von Vitellia, Servilia und Publio; — „*Se al volto mai ti senti*," von Sesto, Vitellia und Publio; — „*Quello di Tito è il volto?*" von Sesto, Tito und Publio; — das in seiner Art einzige Quintett am Schlusse des ersten Aufzugs, von dem meisterhaften Rezitatix: „*Oh Dei! che smania e questa*," angefangen, bis zu den grell dissonirenden: „*Ah!*" des Chors, — dem wehmuthsvoll klagenden: „*Ah dunque l'astro e spento di pace apportator!*" dem grässlichen, Mark- und Bein durchdringenden: „*Tradimento!*" — endlich das süsse zweite Finale: „*Tu, e ver m'assolvi Augusto?*" mit dem wahrhaft himmlischen: „*eterni Dei vegliate, sù i sacri giorni suoi!*" — Nebst den in beiden Finalen so wirksam eingeflochtenen Chören, finden sich deren noch drei einzelne vor;

nehmlich: der feurige Hymnus zu Ehren des Imperators: „*Serbate, o Dei, custodi,*“ nach dem in echt römischer Grösse gehaltenen Triumphmarsche; der fromme Bittgesang: „*Ah grazie si rendano*“ mit dem melodischen Solo des Titus; — und jener stolz, majestätisch und würdevoll Einherschreitende, in Händels Manier figurirte: „*Che del ciel, che degli Dei.*“ —

Aber auch mit Arien ist diese Oper glänzend, ja überreich ausgestattet; stehen schon jene des Annio: „*Torna di Tito al lato,*“ und: „*Tu fosti tradito,*“ — jene des Publio: „*Tardi s'avvidi d'un tradimento,*“ und Servilia's Cavatine: „*S'altro che lagrime*“ auf einer mindern Stufe, so sind dagegen Vitellia's verführerisches: „*Deh, se piacer mi vuoi,*“ — ihre grosse Scene: „*Non più di fiori*“ — die Pracht-Arie Sesto's „*Parto, mà tu, ben mio?*“ und dessen reizendes: Rondeau: „*Deh per questo istante,*“ als vortrefflich anerkannt, und autorisirte Lieblingsstücke der ganzen musikalischen Welt. Nur Tito's Solopartie ist — sonderbar genug — etwas stiefväterlich bedacht, und damit soll es, wie die Sage geht, folgende Bewandniss haben. Der Tenor, *Baglioni*, für welchen die Titelrolle bestimmt war, liess sich nehmlich schon vor *Mozart's* Ankunft in Prag vernehmen: wie die Stände einen gewaltigen Bock geschossen hätten, die Composition einer italienischen Oper einem deutschen Tonsetzer anzuvertrauen, indem die Maestri dieser Nation mit all' ihrer wirklichen und eingebildeten Gelehrsamkeit dennoch gar nicht einmal

verstünden, ordentlich für den Gesang zu schreiben. Diese unzarte Aeusserung kam zu Mozarts Ohren, und er revangirte sich dadurch, dass er für den vorlauten Tadler zwar drei Arien setzte, wovon die beiden ersten: „*Del più sublime soglio*," und: „*Ah, se fos se intorno al trono*," nicht nur äusserst kurz gehalten, sondern auch, obschon sehr schätzbar für den Kenner, nicht im Geringsten geeignet sind, des Sängers Kehlenfertigkeit in günstiges Licht zu stellen; die dritte aber: „*Se al impero amici Dei*," einen dermassen altväterischen Zuschnitt hat, und mit solchen Solfeggir-Passagen verbrämt ist, dass sich heut zu Tage nicht leicht ein Gesang-Virtuose von Bildung und Geschmack damit befassen wird. In Wahrheit präsentirt diese auf Stelzen wandelnde Arie, besonders das bequeme, menuettschrittige Andantino als Mittelsatz, eine formale Alonge-Perücken-Physignomie, als ob selbe von einem unserer ehrwürdigen Urahnen aus dem weitgeschlitzten Rockärmel geschüttelt worden wäre. Vielleicht, ja sehr möglich, stammt sie gar noch aus Süssmayer's Jugendperiode her, als dieser für die Stifte Kremsmünster und Sanct Florian zum Hausbedarf Operetten, Cantaten, Kirchenstücke und dergl. componirte; Mozart fand das Ding gerade eben brauchbar für seinen Zweck, schlug es in der Eile über den Leisten, und retouchirte nothdürftig daran. — Wer kann es dem herzguten Menschen verargen, dass er einen Ignoranten, welcher sich so indezent über ihn moquirte, mit unschädlichen Strafwerkzeugen geiselte? —

Die Materialität der heutigen Musik und der heutigen Tänze.

Von
Heinrich Paris.

Ich mag mich in der heutigen Gesellschaft hinwenden, wohin ich will, von den öffentlichen Staatsverhandlungen an, bis zu den politischen Zinngiessereien der Tabagien, von der Soirée der eleganten Dame bis zum Sonntagskränzchen der Frau Schusterin herab, so sehe ich überall, auf das Schreckenerregendste, das materielle Prinzip das geistige in den Hintergrund drängen, überall die sinnigen Grazien entfliehen vor den sinnlichen Mänaden, welche diese, wie im Fieberrausch umhertaumelnde Zeit ganz und gar gefangen genommen zu haben scheinen.

Ich möchte übrigens das Wort Grazie hier in seiner allerweitesten Ausdehnung nehmen; das heisst

in seiner Synonymität mit Sittlichkeit; denn da alles Unsittliche hässlich ist, so ist es auch seiner Natur nach ungraziös; und, so wie Kant sehr richtig sagt: „was in irgend einer Beziehung unrecht ist, das ist überhaupt unrecht;“ so möchte ich sagen: was gegen die Grazie ist, das ist auch überhaupt gegen die Moral; in so fern nehmlich es immer mehr oder weniger ein Ausdruck der Rohheit, die Rohheit dagegen wieder an und für sich nur die natürliche Antipodie der Sittlichkeit ist.

Und die *Rohheit*, dies in der That ist das charakteristischste Zeichen unsrer Zeit.

Um diese Rohheit zum Beyspiel nur in ein paar recht frappanten Hauptzügen zu erfassen, so betrachte man blos jene beiden, unsrer Zeit ganz eigenthümlichen, Extreme von Nichtachtung, welche sich gerade gegen diejenigen unsichtbaren Gewalten richtet, die zu achten sonst von jeher die Grundbedingung aller Civilisation gewesen, nehmlich die Grösse und die Schwäche.

Wer die Grösse nicht ehrt und die Schwäche nicht schont, der befindet sich allemal schon in dem absoluten Zustande der Rohheit. Sehe man nun aber doch zu, wie unsre Zeit just die beiden Hauptrepräsentanten dieser beiden unsichtbaren Gewalten behandelt, sehe man zu, wie sie mit dem Genie, und wie sie mit den Frauen umgeht.

Es ist heut genug, dass Du Dich ein halb Jahrhundert als Genie erprobt, um zu erleben, dass

jeder relegirte Schulknabe sich für vollkommen berechtigt hält, in allen Winkeln Deines Familienzimmers umher zu schnüffeln, wie Mephistopheles vor Gretchens Bette, mit allen alten Papierschnitzeln herumzutrödeln, die er dabei aus dem Kehricht Deines Vorzimmers zusammengelesen, und Dich geradezu für ein bestimmtes Tagelohn, zu bestimmter Zeit und Stunde in bestimmten Dosen mit seinem litterarischen Schmutz zu bewerfen, gleichwie ein Maurergeselle, der ums liebe Brod irgend eine alte Wand mit Lehm und Mörtel wieder aufzufrischen unternimmt.

Es ist heut genug, dass Du Frau seyst, und vielleicht sechs Söhne erzogen habest, um zu sehen, wie jeder Sohn Deiner Nachbarin sich für vollkommen befugt hält, auf Strasse und Promenade Dich zum Ausweichen zu zwingen, damit er den bequemern Weg gehe; am Gesundbrunnen Dich zurückzudrängen, um seinen Becher zuerst zu füllen; im öffentlichen Wagen den Fond einzunehmen, unterdessen Du rückwärts sitzest; an der *table d'hôte* seine Cigarre anzuzünden, wenn Du Deinen Braten speisest; im Theater den Vorderplatz Deiner Loge zu occupiren, während Du hinten sitzest, oder die Bank im Conzert, während Du stehst; im Ballsaal aber Dir keine andre Aussicht weiter zu vergönnen, als die auf seinen Rücken, obgleich Du eigentlich doch nur da bist, um Deine, vor Deinem Stuhl tanzende Tochter zu sehn und zu bewachen.

Woher kommt diess Alles?

Weil wir überall den Cultus aller Ideen zerstört; überall nur noch die materiellen Interes-

sen zum einzigen Mobil aller socialen Verhältnisse gemacht haben; weil überall das Geld unser alleiniger Gott geworden.

Jene Rohen sind daher nur noch vollkommen in ihrem Rechte.

Denn, sobald wir erst Ehre, Gewissen, Pietät, Anstand, all diese geistigen Zügel des materiellen Menschen, vor der öffentlichen Moral als Null behandeln, jedesmal wo der Schachergeist, mit seiner statistischen Tabelle, den etwanigen Numerärverlust in die andre Wagschale legt, so können wir auch durchaus nichts weiter mehr erwarten, als eine universelle Rohheit der Gesinnung, aus welcher denn die Rohheit des Handelns nur noch als ganz natürliche Folge fliesst.

Bin ich erst so weit, dass ich, bei den Fragen über öffentliche Pflicht, nach Eid oder Handschlag, Recht oder Treue gar nicht mehr frage, weil ich als „Familienvater" für meine erste Pflicht erachte, den Weihnachtsstollen meiner Kinder zu beschaffen, nicht aber, diese so zu erziehn, dass sie es nur in der Ordnung finden, trocken Brod mit mir zu essen, so bald ich den Stollen nicht mehr anders erwerben kann, als durch Unehre; bin ich erst so weit, dass ich, bei den Fragen über öffentlichen Wohlstand, blos noch nachrechne, wie viel Krüge Bier mein Nachbar, der Schenkwirth, weniger verkauft, wenn er einmal seinen Laden schliessen soll, weil die Kirche ein besonderes Fest feiert, oder die Residenz

den Regenten des Landes begräbt, die Nationaldankbarkeit das Andenken an eine glorreiche That wieder erneut, oder das Gesetz einen unglücklichen Uebertreter des Gesetzes unter seinen strafenden Arm nimmt; dann darf ich mich freilich nicht mehr wundern, wenn der Pamfletschreiber, der den grossen Mann mit Schlamm bewirft, gleichfalls nur noch merkantilisch das Geld berechnet, was er dadurch gewinnt, und der Student, der im Conzert neben der stehenden Dame sitzt, ebenfalls philosophisch blos überlegt, dass er eben so gut für sein Geld da ist als sie, und man jedenfalls für sein Geld sitzend bequemer zuhört, als stehend.

So geht denn auch, heut zu Tage, durch alles, was wir Genuss nennen, wie ein rother Faden, dieser Geist der Materialität, dieser finstre und verfinsternde Geist, in dessen Nähe man, wie Thecla, zusammenschauern möchte, vor der dunkeln Ahnung, als wolle „das Schicksal schleunig mit uns enden;“ denn — was ist das Aufhören des geistigen Prinzips in der allgemeinen Activität anders, als eben — das Ende? — oder doch das, was man auf ein paar Generationen hinaus das Ende nennen kann; bis es wieder einmal Gott gefallen wird, den poetischen Genius auf eine Spanne Zeit aufzuerwecken aus den Trümmern, unter denen ihn die demolirende Hand der heutigen Zeit begräbt.

Als unsre Väter nur erst nach der Civilisation strebten, und kaum glaubten, etwas dafür gethan zu haben, wenn sie einen Faust gedichtet oder einen

Don Juan componirt, da erholten sie sich von des Tages Mühen im Familienkreise; und weil sie nicht mehr Arbeit übernahmen, als ein sterblicher Mensch Zeit und Kraft hat auszuführen, so blieb ihnen auch Zeit und Kraft übrig, in diesem Kreise sich geistig zu erholen und zu neuer Arbeit zu erfrischen.

Jetzt dagegen, wo wir behaupten, bereits in der Civilisation mitten drin zu stehn, dennoch aber nichts mehr zu dichten oder zu componiren vermögen, was dem Faust oder dem Don Juan gleich käme, weil wir, wie Riesen, das Regiment der ganzen Welt auf unsre Schultern laden wollen, jetzt fliehen wir den Familienkreis, um, in Taverne oder Rout, die abgehetzte Maschine körperlich zu restauriren.

Damals kam man gesellig zusammen, um zu sprechen oder zu lesen; jetzt geht man in Gesellschaft, um zu essen und zu trinken.

Sonst eilte man aus der Sessionsstube zu Frau und Kind, um Beide zu bilden, und sich selbst dazu, durch geistige Uebungen und durch Austausch von Gedanken. Jetzt sucht man seine Frau nur noch auf, um vor Schlafengehn das fertige Abendbrod zu finden, und hört von den schläfrigen Kindern kaum, ob sie je Gedanken haben werden, weil man, statt ihre Entwickelung in der Gegenwart zu leiten und der Schwäche ihrer Jugend zur Stütze zu dienen, seinen Tag in utopischer geschäftiger Müssiggängerei und leerem Formenwesen, damit verlor, ihnen ein-

gebildete Bedürfnisse für ihre Zukunft zu erschaffen, und den präsumtiven Gebrechen ihres Alters zuvorzukommen, noch ehe man weiss, ob sie je alt werden sollen.

So abgehetzt und abgemüht, ist man denn natürlich auch unfähig zu jedem künstlerischen oder geselligen Genuss, der nur irgend einigermassen den Geist in Anspruch nimmt. Daher wird denn auch alles, was wir heut Vergnügen nennen, fast durchgängig nur noch in sinnlicher Weise betrieben. Wer liest heute noch Gedichte, oder geht ins Theater, um ein classisches Schauspiel anzuhören? Wer macht heut in einem Abendzirkel noch eine Conversation, oder hat die Schwungkraft zu einem Witzspiel, die Aufmerksamkeit für eine geistreiche Lecture? Wenn in unsern Gesellschaftssälen nicht alle Tische voll *Keapscakes* und *Albums* liegen, um die schläfrigen Augen wach zu erhalten; wenn nicht ein reisender Claviervirtuose seine Finger in einer Chopinschen *étude*, oder eine zitternde Tochter vom Hause ihre Kehle in einer Bellinischen Bravourarie abarbeitet, um den Ohren das Horchen auf ein Gespräch zu ersparen, das man beantworten müsste, vor allen Dingen aber, wenn nicht alle halbe Stunden ein Tassenbrett mit Erfrischungen durch das Zimmer klappert, um den gähnenden Mund der Gäste zu beschäftigen, damit er nicht nöthig habe, sich durch Sprechen anzustrengen, so möchte eine bewirthende Hausfrau heutiges Tages völlig verzweifeln; nicht zu gedenken der physischen Strapazen, die all der Luxusapparat ihr selbst auflegt,

seit man nicht mehr Menschen bei sich empfängt, um Menschen zu sehen, sondern Menschen einladet, um seine Möbel und sein Silberzeug sehn zu lassen, so dass man jetzt in Wahrheit sagen könnte: es gibt bei uns nichts Ennuyanteres mehr, als sich zu amusiren.

Dass nun, bei dieser allgemeinen geistigen Trägheit, gegenwärtig Musik und Tanz unter unsern sogenannten Vergnügungen die Hauptrolle spielen, ist abermals nur ganz natürlich; allein eben so charakteristisch erscheint es mir hierbei, wie zugleich abermals das materiellste unter den Elementen Beider, der Specktakel nämlich, sich ganz notorisch auf allen andern Elementen Beider wieder bei weitem vordrängt.

Wenn es noch irgend etwas geben könnte, was fähig wäre, mich mit dem heutigen Zeitgeist zu versöhnen, so wäre es vielleicht allein die Consequenz, mit welcher er wenigstens seinen Hang zum Absurden eben so wohl im Kleinsten durchführt, als im Grössten; denn selbst bis in die Opernorchester hinein bleibt er seinem System getreu, die Qualität durch die Quantität, den Geist durch die Masse zu ersetzen; bis in den Ballsaal hinein trägt er seine merkwürdige Manie; alle natürliche Ordnung der Dinge, wo möglich, gerade auf den Kopf zu stellen.

So setzte man sonst Operntexte in Musik, um Musik zu machen, und sich in die Oper, um Mu-

sik zu hören. Jetzt dagegen geht man in die Oper, um illuminirte Decorationen und bunte Costume, oder auch fechtende Soldaten in düsterm Pulverdampf, oder badende Mädchen und tanzende Gespenster ohne Costume zu sehen, und dazu lässt man dann mit der grossen Trommel accompagniren.

Dagegen ging man sonst auf den Ball, um seine Tochter eine Menuet, eine Allemande, eine Gavotte, eine Perigordine tanzen zu sehen, und liess die Musik dazu aufspielen, um den Takt anzugeben. Jetzt geht man auf den Ball, um einen Straussischen Walzer spielen zu hören, und lässt seine Tochter daneben im Saal umher kreiseln, rutschen oder galoppiren, rasch, wenn die Musik langsam, und böhmisch, wenn die Musik schottisch ist.

Sonst componirte man Opern, um die Sänger gefällige Melodien singen zu lassen, welche die Gefühle ausdrückten, die sie als Schauspieler darzustellen hatten, und setzte dazu Violinen und Bässe ins Orchester, um diese Melodien der Sänger zu begleiten. Jetzt lässt man von der Janitscharenmusik endlose Symphonien spielen, nicht in drei und vier Sätzen, sondern in drei und vier Akten, und überlässt es daneben der physischen Kraft der Sänger, ob sie durch das Getöse noch mit ein paar Tönen Vocalmusik dazwischen dringen können, welche die Verzweiflung in einer *Polacca* malen, oder die Eifersucht im Walzertakt.

Sonst erfand man Tänze, damit die Jugend die Anmuth ihres Körpers und die Mannichfaltigkeit sei-

ner Bewegungen zeigen konnte; wechselte mit raschen und langsamen, schreitenden und hüpfenden, einzelnen und allgemeinen Figuren, gemessnen und leichtern Tanzmelodien ab, und die tanzende Jugend bot dem zusehenden Alter ein graziöses Schauspiel fürs Auge dar. Jetzt kann man nur noch in einem Tanzsaal aushalten, wenn man ein so starkes Nervensystem bekommen hat, dass man nicht schwindlich wird, sechs Stunden lang, wie in einer Tretmühle, eine sich hinter einander her kollernde Menschenmasse im Kreise herum jagen zu sehen, in Cotillon, Walzer und Galopp, in Galopp, Walzer und Cotillon; ohne Schritt, ohne Haltung, ohne Anstand, ohne Alles, was von jeher bei den civilisirten Völkern eigentlich den Tanz constituirte, und begleitet von Pauken, Schellen, Klappern, Peitschenknall, begleitet von allem Anderm nur nicht von Musik, so dass mann eher glauben sollte, das Heer des wilden Jägers sey im Anzuge, als eine Schaar sich vergnügender deutscher Jünglinge und Jungfrauen.

Das Schwindelnde, das Sinnlose, das sich Ueberjagen und Ueberstürzen in der heutigen Speculations- und Umwälzungswuth spiegelt sich auch sogar auf unseren Bällen wieder. So wie man sonst seine Geschäfte und seine bürgerliche Carriere machte „ohne Rast aber ohne Hast," so tanzte man nachher auch, wenn man nach der Arbeit sich ergötzte; und so wie man in Dienst- oder Privatgeschäften sich in gemessenen Anstandsformen bewegte, seines Königs „allergetreuester Unterthan erstarb," und seines Correspondenten „gehorsamer Diener verblieb," so fand

man auch im Tanze Repräsentation nöthig, weil man dort aus seiner umgränzten und verborgnen Häuslichkeit heraus trat und sich beobachtet wusste.

Jetzt aber, wo man täglich und stündlich so viel unberufene öffentliche Beobachter hat, dass man sich um gar keine mehr bekümmern kann, vor Niemand mehr Zeit hat irgend Jemands Freund zu seyn, geschweige sein gehorsamer Diener; wo man so mit jeder Minute geizt, dass jede Gefälligkeit, ja jede Antsands- und Höflichkeitsformel, jedes Wort, jeder Brief, jede Visite, jeder Gang, ein Verlust an Capital scheint, da man in soviel Stunden reich werden will, als unsere Väter Jahre daran setzten wohlhabend zu werden, jetzt geht man auch mit seiner Tänzerin im Ballsalal eben so *sans façon* um, wie im Comptoir mit seinem Geschäftsfreund; und so träumerisch und so kopflos wie man sich in die Actien stürzt, so wirft man sich auch in den Rutscher.

Ich, meines Theils, kann wenigstens, auf unsern Bällen, nie einen Zug athemloser Paare im Galopp an mir vorüber saussen sehen, ohne dass mir augenblicklich ein dahin fahrender Dampfwagenconvoi dabei einfiele.

Wo bleibt mir nun aber hiebei, was mir allein den Begriff geben kann, dass ich eine civilisirte Gesellschaft sich vergnügen sehe, wo bleibt mir die Anregung des Schönheitssinnes?

Mich dünkt, wenn es in der Welt irgend Etwas giebt, wobei Grazie unentbehrlich ist, so ist es

Musik und Tanz. Denn da Beide schon ihrer Natur nach materieller sind, als die meisten andern Künste und Genüsse, da Beide viel unmittelbarer die Sinne berühren als die meisten Andern, so laufen auch Beide, mehrals alle Andere, Gefahr, das Sittlichkeits-Gefühl zu beleidigen, so bald sie nicht durch Grazie veredelt, so zu sagen entmaterialisirt, spiritualisirt werden.

Da nun also Musik und Tanz einmal nie von der Sinnlichkeit zu trennen sind, so würde es sich also hiernach ungefähr stets nur um die Frage handeln, ob sie der feineren oder gröberen, der höheren oder niederen Sinnlichkeit dienen sollen; und deshalb möchte ich denn nun auch ferner noch sagen: wenn es in der Welt irgend Etwas giebt, was man wünschen möchte, stets nur durch das Genie eingeführt zu sehen, so ist es gleichfalls Musik und Tanz, weil nur dem Genie jener zarte Takt eingeboren ist, der die, oft fast unmerkliche Grenzlinie zwischen diesen beiden Nuancen zu finden und das Ueberschreiten der Linie zu vermeiden weiss.

Ich gehöre ganz und gar nicht zu jenen morosen Moralisten, welche stets das unbedingte Lob der „guten alten Zeit" auf Kosten der neueren singen; denn so wie jeder Mensch, so hat auch jede Zeit ihr Gutes und Böses; und da es doch immer nur die Menschen sind, welche „die Zeit machen," die Menschen aber stets mit denselben Eigenschaften und Gebrechen geboren werden, so geht das Gute und Böse in jeder Zeit neben und durcheinander her;

nur dessen Form wechselt mit der Laune der Menschen; daher wird die Zeit in der Regel nicht besser oder schlimmer, sondern nur in anderer Weise gut oder schlimm als vorher.

Allein so wie es im Leben der Individuen denoch Epochen giebt, wo das Bessere oder Schlimmere Prinzip in ihnen sich eines vor dem andern bemerkbarer macht, wo sie im Allgemeinen sich mehr zur Prosa oder zur Poesie des Lebens hinneigen, so auch in jenen Menschenmassen welche „die Zeit machen.“ Wer aber, der heut bereits ein halb Jahrhundert zurückdenken kann, möchte wohl zu leugnen wagen, dass nicht während dieses Zeitraums die Zeit mit jedem Decenium mehr der Poesie entfremdet worden, mit jedem Decenium tiefer in die Prosa versunken ist, die uns heute schon fast völlig zu verschlingen droht?

Indessen höre ich dagegen wieder die absoluten Gegner der absoluten Lobpreiser „der guten alten Zeit,“ mit den sogenannten Fortschritten prahlen, welche die „Moralität“ der jetzigen gemacht haben soll, und wodurch man diesen gänzlichen Mangel an Poesie zu compensiren meint, seit man nicht mehr öffentlich eine Favorite in den Ministerrath zu bringen wagt, aus Scheu vor dem Pamfletisten, der blos darum keine Favorite hat, weil ihm das Geld fehlt, sie zu erhalten, dann möchte ich allemal laut auflachen; dennKälte, dünkt mich, ist nicht Tugend; und Trägheit ist nicht Sitte. Es ist ganz und gar kein Verdienst keine Geliebte zu haben,

wenn man nichts liebt, als seine Aktien; und ganz und gar kein Heldenstück kein Mädchen zu verführen, wenn man allen Mädchen aus dem Wege geht, um einer tabakgetränkten Zeitung willen.

Wohl aber möchte ich unsere heutigen Catonen, wenn sie von der „Sittenverderbniss“ ihrer Väter und der „Frivolität“ ihrer Grossmütter schwatzen, immer sagen: was hat denn aber eigentlich die Moralität im Ganzen dadurch gewonnen, dass Ihr jetzt, statt wie Jene die Schönheit, nur noch das Geld anbetet, statt wie Jene galant zu seyn, nur noch ungezogen seid, da Ihr höchstens eine Untugend gegen die andere vertauscht? Schlechte Kinderzucht ist immer schlechte Kinderzucht; gleichviel ob Ihr Eure Kinder Fremden übergebt, um unterdess ausser dem Hause zu liebeln oder ausser dem Hause zu mückeln; und ein gebrochenes Frauenherz ist immer gebrochen, gleichviel ob Ihr nach der Hochzeit eine liebende Frau verlasst, um Euer Geld für das frivole und geistreiche Souper einer Nebenbuhlerin zu verschwenden, oder ob Ihr vor der Hochzeit ein liebendes Mädchen sitzen lasst, um ein reiches Gänschen zu heirathen, die ihr Geld vergeuden lässt für Euer egoistisches und geistloses Austernfrühstück beim Italiener. Was hat die Moralität damit zu schaffen, dass die Eine durch ihre Mitgift die hohe Ehre erkauft, unterdessen zu Hause in der Einsamkeit Eure Strümpfe zu stricken, die Andere durch ihre Entsagung die stolze Aussicht, zehn Jahre später Gouvernante bei den Kindern ihrer reichen Nebenbuhlerin zu werden? Was hat die Moralität im

Ganzen dadurch gewonnen, dass ihr jetzt wenig Kindesmörderinnen mehr abzuthun habt, dafür aber nicht Scharfrichter genug herbeischaffen könnt, um Eure Raubmörder hinzurichten, nicht Gefängnisse genug bauen, um Eure Diebe unterzubringen? Was liegt für die öffentliche Moral für ein Unterschied darin, ob die leichtsinnigen jungen Männer einer Stadt, die Liste der leichtsinnigen jungen Schönen entwerfen, um sich für deren schöne Augen selber herzhaft die Hälse zu brechen; oder Bürger und Familienväter die ehrsamen und miltthätigen Matronen des Orts aufzeichnen, um sie wegen ihrer Sparpfennige, hinterrücks meuchelmörderisch zu erwürgen.

Ueberall sehe ich in der „fortschreitenden Zeit" das Laster noch eben so lebendig, als in der „alten guten Zeit;" nur mit dem Unterschiede, dass es damals wenigstens keck und genial war, heute dagegen nur noch feig, und stupid ist. Damals bedeckte es seine Blöse wenigstens mit Rosen und tollte fröhlich umher, wie vom lustigen Champagnerrausch benebelt; heute taumelt es einher, in ekelhafter Nacktheit, und dabei gallsüchtig, cynisch und plump, wie im schwerfälligen, niedrigen Bierrausch.

Indessen finde ich freilich, die Laster und Vergnügen in der gebrechlichen Menschennatur leider einander nur zu nahe liegen, auch nur ganz natürlich, dass das Vergnügen materiell sey, wo das Laster brutal ist; denn eins fliesst nothwendig aus dem andern: alle Erscheinungen der Zeit hängen an uns in einander, wie die tausendfältigen Glieder einer Kette.

Uebrigens ist es für Jemand, der um ein paar Jahrzehende zurück denken kann, nicht schwer, den eigentlichen Anhaltspunkt für den Beginn dieser Materialitätsepoche zu finden; und zwar ist dies nichts Geringeres als die blendende, und, weil sie nie vor ihr in der Nähe gesehen worden, die heutige Jugend verblendende Gestalt des grossen Napoleon, dieses Erzvaters der modernen Ungeschliffenheit; der nun freilich die ungeschliffene männliche Jugend, welche zu ihrem Glücke für ihren Liberalismus nicht mehr von ihm fusillirt werden kann, deshalb auch nur ganz folgerecht zu ihrem Abgott erkohren hat, den die Frauen aber, als den eigentlichen Zerstörer des Reichs der Grazien, und mithin auch ihrer eigenen Herrschaft, sich nun und nimmermehr bethören lassen sollten, gleichfalls vergöttern zu wollen. Denn der ganze durch unsere Zeit gehende Grundton, nämlich der schlechte Ton, jene Ungebundenheit, Ungeselligkeit, Unpoesie, mit einem Wort die ganze sociale Barbarei der heutigen Zeit, datirt ursprünglich von dem Moment, wo dieser grosse Prototyp der Brutalität, der auch im Kaisermantel, nie die Corporalstournure ablegte, weil er sie nicht ablegen durfte, das erste Signal zu jener doppelten Nichtachtung gab, die ich weiter oben angedeutet, und zuerst der Schwäche und der Grösse roh ins Gesicht schlug, dadurch, dass er jene colossale eines Tartarenchans würdige Insolenz aussprach, „dass die Frauen nur da seyen, ihm Soldaten zu gebähren," dabei aber die noch frevelhaftere Tartarenchantheorie, dass das Genie nur da sey, um sich von seinen Gensd'armen knebeln und fusilliren zu

lassen, wenn auch nicht aussprach, doch mit gigantes-kem Uebermuth in blutige Praxis setzte.

Wo das Genie und die Schönheit misshandelt werden, wo die rohe Kraft sich nicht mehr vor diesen Beiden beugt, da geht auch jedesmal die Barbarei an. Auch ist es sehr leicht historisch nachzuweisen, dass, da das Schlechte immer am schnellsten Nachahmer findet, der Grundpfeiler aller Civilisation, die patriarchalische Verbrüderung des Genies mit der Majestät, wie sie die Friedrich und Anna Amalie, die Bernstorf und die Dalberg geschaffen, in jenen Zeiten, welche unsere heutige steifleinene Ignoranz die despotischen nennt, von da an sich aufzulösen begann, als man nur noch unter der Bedingung ein Genie seyn durfte, dass man sich zum blinden Speichellecker der improvisirten Imperatorenmajestät machte; so wie, dass der gute Ton in der Gesellschaft von da an zu entweichen begann, wo die unmännlichen Männer die Möglichkeit mit angesehen, dass ein Mann ohne Erziehung, so bald er sich nur bis zum General oder gekrönten Präfekten heraufgesäbelt hatte, ungestraft eine Dame aus ihrem eigenen Zimmer delogieren, oder einer Königin in ihrem eigenen Pallast Impertinenzen sagen durfte, blos weil er ihrem Manne gegenüber auf dem Schlachtfelde der Stärkere gewesen; denn diese damalige stupide Anwendung des Rechts des Stärkeren gegen das wehrlose Geschlecht ist es, aus der sich allmählich die heutigen, lächerlichen, an das Türkische grenzenden Mannhaftigkeitsideen der weibischen Duodeztyrannen von Bank und Börse

entwickelt haben. Auf die Brutalität, die wir der Soldateske der *grande armée* abgelernt, folgte dann die Turn- und Burschenungeschlachtheit, mit der wir, in der Ueberraschung uns einmal als Helden gesehen zu haben, die männliche Faust, die keine Franzosen mehr zu schlagen hatte, gegen die eigenen, noch den Grazien holden Dichter und Gelehrten kehrten und die geistreichen Frauen, an deren Theetisch sie dichten und denken lernten, bis wir uns durch die Zeloten-Derbheit der Frömmeley hindurch, welche dann mit einmal alle Weisheit nur noch in der Bibel der Heidenbekehrenden oder alle Weiblichkeit nur noch am Spinnrocken der nomadischen Altvordern findend, die tugendhafte Erfindung der züchtigen Soiréen aus achtzig Weibern machte, allmählig wieder, wie in einem Ring, in das schlechte Beispiel der „Welschen" hineingedreht haben; und in abermaliger Deutschfranzöseley jetzt endlich im liberalen Egoismus des *bon peuple* ungeschickt und linkisch einherstolziren, mit dem Symbol des Haremregimentes, dem qualmenden Glimmstengel im Munde.

Von der *grande armée* an aber, bis zum *bon peuple* herab, waren wir grob; und grob sind wir geblieben.

Wie wäre es nun da noch möglich, dass wir uns heute in feiner Weise amusiren könnten.

Auch beginnt wirklich die Epoche der spektakelvollen und sinnleeren Musik ungefähr gleichfalls mit der des Kaiserreichs. Von der grossen Armee her

und der Kriecherei der Componisten vor ihrem grossen Heerführer kamen zuerst jene Musikstücke aus dem *genre mixte* auf, die militärischen Walzer, die martialischen Polonaisen, die Triumpfmärsche, und endlich jene musikalischen Imbroglios, die man seitdem ein Tongemälde betitelt hat, die aber, wenn nicht grade eine Beethoven'sche Phantasie ihre Gigantenkraft daran übt, in der Regel nichts weiter zu malen pflegen, als die Ungeschicktheit des Componisten.

Damals gab es kein Clavier eines Mädchenzimmers, auf dem nicht nach jeder gewonnenen Schlacht Sr. kaiserlicher Majestät irgend eine Sonate figurirt hätte, welche besagte Schlacht malte. Ich erinnere mich deren selber wenigstens noch ein halb Dutzend gespielt zu haben, bei denen man sich den kleinen Finger der linken Hand jämmerlich zerschlagen musste, um die unerlässlichen Kanonenschüsse der Vierundzwanzigpfünder-Batterien mit der gehörigen Energie zu malen. Gegen den Schluss hin gab es dann stets einen obligaten Satz greulicher Dissonanzen, „das Aechzen der Verwundeten," (*gémissemens des blessés,*) betitelt, der sich aber stets in graziöses Vivat- und Triumpfgeschrei auflöste, bei dem eben so obligaten Besuch Sr. Majestät auf dem behaupteten Schlachtfelde; und um das absurde Machwerk dann wenigstens consequent durch die höchste Spitze der Absurdität zu beschliessen, machte die unabänderliche *Coda* jedesmal ein Walzer, den die unermüdeten, siegreichen Truppen, die sich den ganzen Tag geschlagen hatten, ohne die Beine zu

verlieren, immer noch am Abend die Kraft fanden den ächzenden Kameraden, welche ihre Beine eingebüsst, zu Trost und Erheiterung, auf dem blutigen Schlachtfelde vorzutanzen.

Damals schienen diese Claviersonaten uns schon eine sehr grosse Kühnheit in der Tonmalerei zu seyn. Und wie oft hat der gute Haydn sich müssen von strengen Kritikern tadeln lassen, wegen seiner Malereien des Paradieses? Heute dagegen sind wir nun, Gottlob, schon so weit gediehen, dass wir einen ganzen Prozess vor dem Vehmgericht von Posaunen und Contrabässen abspielen lassen, die Seelenqual eines armen Sünders, der zum Schaffot geführt wird, als Symphonienthema bearbeiten, ja die materiellste aller Calamitäten, die Pest, als Opernsujet in Musik setzen. So schnell geht der menschliche Geist vorwärts, oder vielmehr abwärts, so bald er sich erst einmal ins Absurde verirrt.

Da man jetzt, dem beliebten Nützlichkeits- und Sparsamkeitssystem zufolge, in der Kunst so gern zwei Fliegen mit einer Klappe schlägt, und katholische oder protestantische Opern, liberale oder illiberale Schauspiele schreibt, so würde ich unmassgeblich rathen, statt der Pest, doch lieber, als zeitgemässer, die Cholera zum Opernsujet zu wählen, um nebenbei dem Volke damit zugleich eine recht handgreifliche Lection über seine Stupidität geben zu können. Wie „dramatisch" liesse sich dieser Stoff behandeln für unsern neuesten ästhetischen Geschmack! Welche überraschende „Neuheiten" böte er dem

Componisten und Maschinisten dar! Ein Cholera-spital! Was könnte das für eine originelle Scenerie machen! Und welche geniale Dissonanzen liessen sich da in den Krankenchören anbringen! *L'agonie des colériques!* Dagegen wären die *gémissemens des blessés* in der Schlacht bei Austerlitz noch ein pures Kinderspiel! Was gäben aber vollends erst die Ausbrüche der Volkswuth und die Massacren ihrer Opfer für vortreffliche Knalleffekte! Was ist der geblendete Glocester, unter Rogers Händen, gegen einen Unglücklichen, den eine ganze Volksmasse, mit Janitschaarenmusikbegleitung, in Stücken reisst!

Es ist in der That gar nicht mehr abzusehen, wo wir noch endlich hinaus sollen, mit der heute auf die schwindelndste Spitze getriebenen Anforderung an die sogenannte dramatische Wahrheit die uns dann endlich, wie alle Uebertreibungen, grade nur in das Gegentheil, in die vollkommenste Unwahrheit und Unnatur gestürzt hat.

Schon sind wir, mit diesem thörichten Anspruch an die täuschendste Illusion der Scene und der äussern Ausstattung, so weit gekommen, dass wir ihm die erste und natürlichste Pflicht bei einer dramatischen Vorstellung gänzlich opfern, dass wir der Hauptperson dabei dem Dichter oder Componisten, der ein Jahr Mühe und Studium, der einen Theil seines physischen und moralischen Ich's an Ausarbeitung seines Werkes setzte, dafür weniger wohlverdienten Lohn geben, als einer Sängerin, welche die

Hauptrolle seines Stücks zur Gastrolle wählte, für ein einmaliges Auftreten darin erhält; dass denn aber gegentheils wieder die Sammtmäntel, in welche diese Sängerin und ihr Gefolge gehüllt werden müssen, unendlich viel mehr kosten, als der Gesang der Sängerin selbst; das eine, weil wir eben durch die unnatürlichen Zumuthungen, welche die heutige spectaculöse Musik an die Kehlen der Sänger macht, Letztere zwingen, sich durch eben so unmässige Forderungen schadlos zu halten, und in den paar Jahren, in denen sie sich die Stimme ruiniren müssen, für die Zeit voraus zu erwerben, wo sie ruinirt ist; das andere, weil wir endlich durch die allgemeine materielle Tendenz dahin gelangt sind, in der Oper die Hauptsache nur noch als Nebensache zu behandeln, und eben so viel darin sehen als hören zu wollen.

So bald man aber erst in der Hauptsache selbst den natürlichen Standpunkt eines Dinges verrückt hat, so folgt dann auch natürlich sehr bald nur noch eine Verkehrtheit aus der andern. Dahin gehört denn nun zum Beispiel die, heute bereits bis ins Lächerliche getriebene Ueberschätzung des guten Spiels bei Sängern und Sängerinnen. Ob eine *prima donna* heult, schreit, ächzt, keucht, statt zu singen, darnach fragen wir jetziger Zeit fast schon gar nicht mehr. Wenn sie sich nur auf dem Theater herum wirft, wie eine Besessene, die Glieder verenkt, wie eine Seiltänzerin, wenn die Locken nur fliegen, wie Medusenschlangen, und die Arme immer und ewig in der Luft umher arbeiten, wie Wind-

mühlenflügel, so schreien wir ihr eben so furiosen Beifall zu, und rufen die grosse „Künstlerin“ stürmisch heraus, ohne dass ein vernünftiger Mensch nur eigentlich errathen könnte, wofür, da kein vernünftiger Mensch errathen kann, was denn die grosse „Künstlerin“ eigentlich ist, ob Sängerin oder Schauspielerin. Denn hat er etwa noch das Glück gehabt, aus den Kehlen von Sängerinnen, wie die Mara, Todi, Milder oder Pasta, die Töne wie Perlen hervorrollen oder wie Glockenklang hervorquellen zu hören, so kann ihm dies unmelodische Gestön, aus eben so unästhetisch als unanständig nach Luft schnappender Brust, doch nicht Gesang dünken, da die Grundbedingung des guten Gesangs ja eben ist, dass man das Athemholen nicht einmal höre, viel weniger sehe; hat er aber noch Schauspielerinnen zu sehen Gelegenheit gehabt, wie die Mars oder die Bethmann, die Stich oder die Neumann, so kann er doch eben so wenig dies ungraziöse und indecente Mänadenwesen für Spiel anerkennen, da wieder die Grundbedingung allen guten Spiels nur ist, dass man auf dem Theater durchaus nichts thue, was man nicht draussen in der wirklichen Welt thun sieht.

Uebrigens aber muss man diese Sängerinnen freilich einigermassen entschuldigen; denn, liegt die Unnatur und die Verzerrung schon gleich in dem, was sie darstellen sollen, so ist es allerdings fast unvermeidlich, dass sie ebenfalls in's Unnatürliche und Verzerrte fallen.

Es ist wahr, aller dramatische Effekt beruht auf der richtigen Zeichnung der menschlichen Leidenschaften. Allein es geht doch auch wirklich bis in's Unglaubliche, was wir gegenwärtig schon in der Musik für einen gemeinen Missbrauch mit diesem vieldeutigen Worte Leidenschaft treiben. Ich glaube zum Exempel doch kaum, dass es möglich ist, mehr Leidenschaft in Bewegung zu setzen, und sie musikalisch richtiger auszudrücken, als Mozart im Don Juan gethan. Wo aber ist im Don Juan nur eine einzige Stelle, welche es zuliesse, dass sich, ohne zugleich zur vollkommensten Carricatur zu werden, Donna Anna oder Donna Elvira solchergestalt demenirten, als unsere Vampyrenbräute oder gesottenen Jüdinnen jetziger Zeit zu thun pflegen.

Das macht, zu jener Zeit fühlte und liebte man noch ausser dem Theater mit Innigkeit; darum genügte auch im Theater der Ausdruck der Innigheit; zu diesem Ausdruck aber war Singen und Spielen hinlänglich; es bedurfte nicht des Schreiens und Tobens. Jetzt hingegen, wo ausser dem Theater kein Mensch mehr einer wirklichen Leidenschaft fähig ist, und man nichts mehr liebt, als das Geld, jetzt verlangt man auf dem Theater die Leidenschaft bei den Sängern gleichsam doppelt, um die fehlende eigene Dosis damit gewissermassen zu vervollständigen; und, da wir in allem roh geworden sind, so soll man uns auch dort rohe Leidenschaft roh vormalen.

So abgeschmackt hat sich bereits diese, im Charakter der Zeit liegende Begriffsverwirrung, diese

Verwechslung von Leidenschaft und Ausdruck gesteigert, dass wir nicht nur in der Oper Alles was nicht wüthet, „kalt und ausdruckslos“ nennen, sondern sogar schon das Drama bis im Conzertsaal und im Salon zu sehen verlangen; denn jede Sängerin die dort blos singt, die nicht hinter ihrem Clavier zugleich Comödie spielt, nicht ihre Arie, coquetirend und minaudirend, speciell an jeden Lieutenant oder Legationssecretär im Saale zu richten scheint, wird gewiss nach dem Conzert von sämmtlichen Lieutenants und Legationssecretären beschuldigt, dass sie „ohne Ausdruck“ gesungen. Ja, haben wir nicht bereits wirklich Sängerinnen, deren Verehrer ganz naiv nur noch fragen: „Haben Sie sie singen sehen?“ Als ob das Aussehen beim Singen die Hauptsache wäre.

Allerdings sind steife und kalte Sänger und Sängerinnen, die gar kein Spiel haben, auf dem Theater langweilig; aber nichts desto weniger bleibt denn doch in der Oper die Musik immer die Hauptsache; und folglich der Gesang, der zur Seele spricht, wichtiger als das Spiel, das mehr die Sinne beschäftigt.

Dann vergesse man doch überhaupt nur nicht, dass die Oper ja an und für sich blos auf einem vollkommenen Verstoss gegen alle Wahrheit beruht, nämlich auf der Unnatur einer, in der Realität doch nie vorkommenden gesungenen Conversation; dass man also auch hier gar nicht so folgerecht natürliches Spiel verlangen kann und darf, als im ge-

wöhnlichen Conversationsstück. Eine sprechende Schauspielerin, welche fortwährend die Hand auf's Herz legte oder die Arme ausbreitete, würde sehr lächerlich werden; während die Sängerin welche dem Geliebten zwölfmal zusingen muss: ich liebe Dich! diese monotone Action gar nicht vermeiden kann: daher muss bei ihr Gesang schlechterdings die Hauptsache bleiben.

Wo wir aber jetzt noch wahren Gesang, diese einzige musikalische Seelenmalerei hernehmen sollen, bei dem heutigen Ueberwiegen des sinnlichen Prinzips und der Instrumentalmalerei, das ist mir zur Zeit noch ganz unbegreiflich. Ich weis nicht ob andere glücklicher organisirt sind, und leichter verstehn als ich: allein mir will es stets so vorkommen, als ruhe auf diesen unglücklichen hundertstimmigen „Tongemälden" unserer Zeit ein ganz besonderer Fluch der Unklarheit.

Was ein Singender von seinen Gefühlen und Handlungen malt, darüber kann ich mich bei einem guten Componisten gewiss nie täuschen. Ich bin überzeugt, wenn man in den Don Juan, oder den Figaro, einen Beduinen setzte, so würde er ungefähr begreifen, was mit den Leuten da oben vorgeht. So wie wir selbst dies ungefähr begreifen würden, auch wenn wir allenfalls mit geschlossenen Augen zuhörten. Ob er aber errathen würde, was wir uns für Schauder- oder Wonnescenen bei unsern jetzigen gelehrten, mit hochtrabenden Titeln ausstaffirten Instrumental-Conzertstücken denken sollen, das möchte ich sehr

bezweifeln; denn wem von uns würde es wohl einfallen zu vermuthen, dass z. B. Jemand auf die Idee kommen kann, bei musikalischer Begleitung einen Menschen zum Schaffot führen zu lassen, wenn ihm das nicht der Componist, in einem langen erklärenden Programm, vorher gedruckt kund und zu wissen gethan hätte.

Befasst sich nun aber die Musik erst mit dergleichen unmusikalischen Sujets, so ist auch gar kein Ende der Unnatur mehr abzusehen. Sobald die Musik den Effekt erst ausser der Musik sucht, so muss sie in's Bodenlose fallen, wie Alles was über seine natürlichen Grenzen hinaus geht.

Da soll denn nun das neueste Werk so eines unglücklichen Tonsetzers immer wieder etwas „Neues", Ueberraschendes, noch nie Gehörtes bringen, etwas das in seinen früheren Opern noch nicht da gewesen; sonst läuft er sogleich Gefahr, von den Ultra's der nach jeder „Reminiszenz" und jeder „gestohlenen" Note umherspürenden Kritik, der „Ermattung" beschuldigt zu werden. Die natürliche Folge hiervon ist dann unausbleiblich, dass er in jedem neuen Werke neue Effectmittel ersinnen muss, darüber aber blos jedes neue Werk noch unmusikalischer wird als das vorhergehende. Bald ist es Gesang ohne alle Begleitung, bald eine barocke Begleitung mit einzelnen, ohrverletzenden Instrumenten; bald muss der Gesang über- bald unterirdisch, bald kirchlich und bald höllisch seyn; bald eine Orgel und bald Sprachrohre angeschafft werden: hier müssen Ambosse drein

hämmern, dort Flintenschüsse darunter knallen; ein Mal der Donner, ein anderes Mal der Vesuv accompagniren; bald Uhren und bald Glocken misstönende Signale geben; überall muss Lärm und Spektakel, überall Disharmonie und Dissonnanz seyn; also just das Gegentheil von der eigentlichen Basis aller Musik, von Harmonie und Einklang, blos, weil wir nur noch die Sinne mit in's Theater nehmen, und diese in der nüchternen Zeit bereits so blessirt sind, dass sie nur noch gewaltsam an- und aufgeregt werden können, wie ein Halbsterbender durch Moschus und Asafötida.

Nun frage ich aber, wenn wir wirklich mit jeder neuen Oper diese Erfindungen steigern wollen und müssen, womit sollen wir denn zuletzt aufhören? Am Ende wird nichts weiter mehr übrig bleiben, als wirkliche Kanonen in's Orchester zu fahren.

Wie viel leichter hatten es doch da die Martini, Persiello, Cimarosa und Salieri, die Gretry, Boieldieu, Gluck und Mozart! Denen war es unbenommen zwanzig Opern hinter einander zu componiren, ohne dass sie nöthig gehabt hätten, neue Instrumente dazu zu erfinden. Von denen verlangte man nichts „Neues" als neue Melodieen, die sie dann in Gottes Namen immer wieder von den alten Stimmen und Instrumenten executiren lassen durften, ohne dass Jemand sie anklagte, sie wiederholten sich nur selber.

Wohl aber möchte ich wissen, ob viele unserer heutigen, so mühselig elaborirten Spektakelopern

dereinst die Proben bestehen werden, welche die Werke der Genannten schon längst bestanden haben, nämlich ob man sie, nach fünfzig oder sechzig Jahren noch mit dem Vergnügen wird anhören können, mit dem man heute immer noch den Musiken dieser Alten zuhört?

So ertönt z. B. jetzt so oft die Klage, dass eine neue Oper wegen des schlechten Textes durchgefallen, oder wegen der schlechten Ausführung. Wie kommt es doch aber, dass man schon seit Decennien die Zauberflöte und *così fan tutte* immer wieder von Neuem gern hört, ja nöthigenfalls von den ärgsten Stümpern, trotz des dummen Opernbuches; dass man die *Mathilda di Chabran* unendlich oft wieder sehen kann, obgleich sie das abgeschmackteste *libretto* hat, das man sich nur denken kann? Wie kommt es, dass, wenn der elendeste Leyerkasten auf der Strasse eine Melodie aus der Zauberflöte anstimmt, man unwillkührlich stehen bleibt und darauf horcht, während man spornstreichs davon läuft, und sich die Ohren zu hält, so bald er sich nur an die gelehrten Stücke unserer neuesten Opern zu machen wagt?

So wahr ist es, dass nur die Musik Musik ist, dass nur die Melodie eine Oper macht. So wenig selbst ein Leyerkasten im Stande ist, Mozart'sche Melodie todt zu schlagen, so wenig könnte ja ein schlechter Text eine Mozart'sche Musik zum Falle bringen. Gebe man uns also nur erst wieder Melodieen, so wird man nicht nur der schönen Text-

worte entbehren können, sondern auch all des unmusikalischen Anhängsels von blindem Lärm und dumpfem Getöse.

Wenn übrigens irgend etwas mich vollends unerbittlich feindlich gegen den gerügten Zeitgeschmack stimmen könnte, so wäre es schon allein der unglückliche Einfluss, den er sogar auf die begabteren unter den jüngern Componisten ausgeübt; denn wer nichts Besseres machen kann, an dem ist am Ende nicht so viel verloren; allein ein schönes Talent zu sehen, das die Zeit auf Abwege führt, dies giebt immer nur ein schmerzliches Schauspiel für Jeden der das Gute will.

Dahin gehört z. B. nach meiner Meinung vorzugsweise der liebliche Bellini: wiewohl freilich vielleicht auch wieder grade er den schlagendsten Beweis geliefert, dass in der Musik die Melodie zuletzt doch stets alles Andere überwältigt. Ist es wohl möglich dem Melodieenreichthum dieses, von Anmuth überfliessenden Componisten zu widerstehen, so lange man ihn anhört? So wenig als man im Theater dem, ausser dem Theater so viel getadelten Rossini widerstehen hann. Und doch muss man sich nach jeder Oper Bellini's sagen, wenn man darüber nachzudenken beginnt: Wie Schade, dass er nicht dreissig Jahre früher geboren worden! Denn wahrscheinlich wäre er dann seinem innern Berufe gefolgt, und hätte deliciöse, heitere Opern componirt, die ein charakteristisches Ganze

ausgemacht hätten, anstatt dass er jetzt, wo er unglücklicherweise in die krankhafte Zeit des lamentosen Geschmacks gefallen, schwache und verfehlte tragische Opern zurückgelassen, weil er sein widerstrebendes Naturell zu diesem, ihm fremdartigen Geschmack hat zwingen wollen!

Bellini, scheint mir, ist, mit seiner Leichtigkeit Melodieen zu erfinden, seiner Grazie und seinem, dennoch daneben waltenden elegischen Anfluge, ganz eigentlich für die *opera buffa* bestimmt gewesen. Ich wenigstens kann, so lange ich seine tragischen Opern höre, nie den Gedanken los werden, dass man ihnen nur einen lustigen Text unterzulegen brauchte, um ganz befriedigt und heiter gestimmt aus dem Theater zu gehen, statt dass man jetzt immer das Gefühl von etwas Unvollendetem mit hinaus nimmt. Ich weiss nicht recht, wozu sich Jemand die unnütze Mühe genommen, an die Stelle des genial albernen Textes zu *cosi fan tutte* einen andern zu machen, der „verständiger" seyn soll; denn mich dünkt, in der ganzen Musik dieser Oper waltet ein so sprudelnder Humor, dass sie mit dem possenhaften Sujet ein vollkommenes, übereinstimmendes Ganze bildet. Allein wenn Jemand Bellini's *Montechi* z. B. ein komisches Sujet anpasste, etwa nach Art von *il matrimonio segreto*, so würde ich hierin vielleicht einen wirklichen Gewinn finden; denn ich möchte um keinen Preis, dass die so liebliche und melodiöse Musik zu dieser Oper uncomponirt geblieben wäre; und doch muss ich mir sagen, dass diese so liebliche und melodische Musik doch zu der grausigen und

tragischen Oper ganz und gar nicht passt. Denke ich mir, um nur eines anzuführen, den wirklichen Romeo und die wirkliche Julie, wie sie uns nach Shakespeares Meisterwerk, stets in der Phantasie vorschweben, in der Situation des berühmten und beliebten Finale, so kommt mir diese Musik doch wirklich so unpassend, so untragisch vor, als nur etwas in der Welt sein kann. Sänge das aber nur ein verliebtes Pärchen, aus einer sentimental komischen Oper, das etwa ein Papa *Geronimo* oder *Don Magnifico* trennen wollte, so würde, wie mir scheint, diese Musik durchaus nichts zu wünschen übrig lassen.

Nichts desto weniger bin ich überzeugt, dass Bellini's Musik, obgleich sie nichts „malt," oder gar das Gegentheil von dem malt, was sie malen will, doch immer noch viel länger sich erhalten wird, als viele unserer heutigen schwerfälligen „Tongemälde" deren Schöpfer vornehm auf den zu früh Dahingegangenen herabsehen, eben weil es doch wenigstens immer mehr Musik ist, als Lärm; weil diese Musik doch immer eine, und zwar eine der ersten künslerischen Eigenschaften hat, welche das Geistige im Zuhörer ansprechen, die Grazie nämlich, weil, obgleich auch sie noch mehr oder weniger sich blos an die Sinne richtet, sie es doch in menschlicherer, in feinerer Weise thut, als jenes grob materielle Bachantengetöse, das gleichsam nur alle wilden und niedern Leidenschaften in dem Zuhörer entzügeln zu wollen scheint.

Wenn wirklich, so wie Göthe auf den Werther den Triumph der Empfindsamkeit geschrieben, Spontini, nachdem er die Spektakelopern mit eingeführt, behauptet hat, sie trügen etwas „Revolutionäres“ in sich, so hat er, nach meiner Meinung, nur eine sehr grosse Wahrheit ausgesprochen, in so ferne nämlich das Revolutionäre mit der Aufreizung der brutalen Instinkte eng zusammenhängt. Da der Lärm, und zwar *specialiter* der blinde Lärm, das Hauptingrediens des Revolutionsgeistes ausmacht, so regt ganz gewiss, eben so gut als die Pferde bei Militärmusik unruhig werden, das sinnlose Musikgetümmel gewisser neuer Compositionen, die brutalen Passionen jenes Theils der Zuschauer höchst verderblich auf, in deren Köpfen es bekanntlich oft noch confuser aussieht, als in den Köpfen der Pferde. Denn alles den Massen Dargebotene, was Geist und Gemüth leer lässt, indem es die Sinne erregt, ist, nach meiner Ueberzeugung, stets ein Stoss, welcher der öffentlichen Moral beigebracht wird; und jemehr durch die heutige Aufklärung, durch das Nivellement der Stände, und den immer wachsenden allgemeinen Geschmack für die künstliche und kunstmässig vorgetragene Musik, das gute alte gemüthliche, aus eigner Kehle heraus gesungene Volkslied, so wie die fröhlichen, natürlichen, durch die eigne Lust begleiteten Tanzweisen unter den geringeren Ständen verschwinden, dagegen aber deren halbcivilisirter Andrang zu Theater, Conzerten und rauschenden Musikfesten zunimmt, desto mehr halte ich die lärmende, schwindelnde, betäubende, aus allen Fugen rückende Tendenz, mit

einem Wort die Materialität der heutigen Musik für ein Zeichen der Zeit, das ich, in Bezug auf Volks- und Jugendbildung, geradezu als eine Art Calamität der Zeit anzusehen, keinen Augenblick Anstand nehme.

Es ist überhaupt sehr wunderlich, wie verschieden die Begriffe über das sich darzustellen pflegen, was man, in Rücksicht auf Sittlichkeit, für schädlich oder unschädlich hält. Wie viele Eltern gibt es nicht, welche glauben, die Jugend nicht in den Don Juan oder den Figaro führen zu dürfen, damit ihre Moralität nicht Schaden leide, die aber doch nachher, nicht nur ganz unbefangen zusehen, wie ihre Tochter selbst, gleich einer Bachantin, von irgend einem Garnison-Don Juan in dem zügellosesten Galopp umhergekreiselt wird, bis ihr alle Sinne schwinden, sondern sie wohl auch ganz ruhig in andere moderne Stücke führen, welche ihre Phantasie mit grotesken Bildern von Greueln anfüllen, die der Jugend doch mindestens ganz eben so unnöthig ist in ihrer Nacktheit anzuschauen, als die des Don Juan in ihrer poetischen Idealisirung.

Ich weiss nicht, ob es mir je einfallen würde zu glauben, dass wenn mein Sohn nicht schon als Don Juan in den Don Juan ginge, er als Don Juan aus dem Don Juan heraus kommen könnte. Ich glaube im Gegentheil, dass, bemerkte ich dergleichen Tendenzen bei ihm, ich vielleicht im Stande wäre, ihn grade möglichst oft den Faust lesen und den Don Juan sehen zu

lassen, aus demselben Grunde, aus dem man Gewitterableiter auf den Kirchthürmen anbringt, weil man nun doch einmal den Blitz nicht abhalten kann einzuschlagen. Denn wenn man nicht, wie der heilige Augustinus, in die Wüste gehen kann, um seinen Passionen zu entfliehen, so ist die feine Sinnlichkeit der Kunst gewiss noch das bei Weitem vorzuziehendste Ableitungsmittel für die grobe Sinnlichkeit der Orgie.

Alles Schöne, seine Form sey welche sie wolle, erhebt, veredelt das Gemüth des Menschen, der es geniesst; vorzüglich aber erhebt und veredelt alles Schöne in der Kunst das Gemüth, obgleich die Kunst sich ursprünglich an die Sinne richtet. Ein so vollendet schönes Kunstwerk daher, als der Don Juan, kann nur die Seele erheben, indem es die Sinne beschäftigt. Mich dünkt, nirgends besser als bei diesem unsterblichen Werke, lässt sich des unsterblichen Dichters wahres Wort anwenden:

Je mehr Du fühlst ein Mensch zu seyn,
Je ähnlicher bist Du den Göttern.

Wem diese, das Menschlichste malende, göttliche Musik andere als göttliche Empfindungen hinterlässt, für den ist es gewiss überhaupt nicht mehr der Mühe werth, noch die theatralischen Vorstellungen auszuwählen; denn an dem ist sicher nichts mehr zu verderben noch zu verbessern. Ich würde daher nie glauben, dass der Don Juan meinen Sohn in eine Orgie führen könnte, wenn er nicht schon vorher

entschlossen gewesen wäre hinein zu gehen. Wohl aber kann ich mir recht sehr gut denken, dass ein unentschlossenes, noch zwischen Gut und Böse schwankendes junges Gemüth durch jenes Gemisch von Langerweile, von Unbefriedigtseyn, von Abspannung, von wechselnder nervöser Betäubung und Aufreitzung, welche unsere neuesten Spektakelopern zurücklassen, in eine Orgie getrieben werden kann, um doch noch irgend etwas Reelles zu finden, so wie einer der sich im Wein betrunken, zuletzt noch im Rausche nach Brandwein verlangt.

Und eben darum, eben weil ich überzeugt bin, dass dieser, alles Geistige im Menschen überdrönende und überpaukende Geist der Materialität in der heutigen Musik nur die rohen Instinkte weckt, nur das Ueberhandnehmen der brutalen Genusssucht fördern hilft, eben darum halte ich ihn geradezu für eine förmliche Calamität, für eines der traurigen Zeichen mehr, dass unsre Zeit mit Riesenschritten auf die Barbarey los geht.

Noch, so zu sagen handgreiflicher, als in Theater und Conzert, will mir aber dies auf unsern Bällen einleuchten, wenn ich die Art des heutigen Tanzes mit der aus meinen Jugendjahren vergleiche.

Wo, frage ich, ist denn die Civilisation, wenn sie nicht in Sitte und Grazie ist? Bieten denn nun aber wohl unsere jetzigen Bälle wirklich eine Spur von Sitte und Grazie dar? Kann man denn wohl dort noch so recht zu der Idee kommen, dass man sich in einer civilisirten Gesellschaft befindet?

Ich kenne, z. B., eine deutsche Stadt, die sich, weil sie sich für ganz besonders civilisirt hält, einen sehr hochtrabenden italienischen Beinamen gegeben, deren Ballsaal jedoch genau folgende, höchst uncivilisirte Physionomie darstellt:

In der Mitte ein Knäuel lorgnirender und glossirender müder Tänzer, um welchen her die nicht müden ihre Tänzerinnen abwechselnd in Walzer und Galopp, wie zur Revue vor Jenen, umherdrehen. An den Wänden dahin sitzend, die nicht tanzenden Damen, gänzlich verpalissadirt durch eine dichte Mauer von Männerrücken, welche zwischen ihnen und den Tanzenden den innern Ring um letztere bildet. Oben „auf hohem Balcon," — etwa „die Damen im schönen Kranz?" — Gott bewahre! Sondern ein sehr unschöner, borstiger Kranz von Schnurr- und Ziegenbärten, zwischen denen mühsam hie und da ein Gazeturban, ein Sammthütchen oder ein blumenbekränztes Haupt hindurch zu dringen sucht, um einen flüchtigen Blick wenigstens auf das zu gewinnen, was unten im Saal vorgeht.

Ich überlasse es den Politikern, sich theoretisch darüber zu streiten, ob zu Ehren der „fortschreitenden Civilisation," die Frauen emancipirt werden sollen oder nicht, ob ihnen eine Tribune oder gar Sitz und Stimme in den Ständeversammlungen zu bewilligen sey oder nicht. Was mir aber, als practische Erfahrung, aus meiner Jugend noch sehr wohl erinnerlich, das ist, dass damals, wo noch Niemand von ihrer Emancipation sprach, und die Civi-

lisation erst zu schreiten anfing, ihnen, auf allen nur erdenklichen Tribunen, ohne alle vorherige Discussion, als ein Recht das sich von selbst verstand, der Vorrang eingeräumt wurde, dass auf dem Balle wenigstens sie unbedingt als Herrscherinnen anerkannt waren, aus dem ganz einfachen Grunde, weil es ohne sie gar keine Bälle geben würde. Und da überall, wo die Frauen herrschen, die Sitte und die Grazie herrscht, so waren auch die Bälle angenehm und amusant, weil sie sittig und graziös waren.

Das kam aber daher:

Die Tänzer krankten, — weil dazumal die demagogischen Umtriebe noch nicht in, die Studenten- und Soldatenschwänke nicht aus der Mode waren, — noch nicht an der lächerlichen, papiernen Reformatoren- und Censorengravität unsrer heutigen, zwanzigjährigen Börse- und Kammercandidaten, welche ihre männliche und staatsbürgerliche Würde zugleich zu compromittiren glauben würden, wenn man ihnen das Entsetzliche ansähe, — dass sie gern mit einem hübschen Mädchen tanzen; und die sich daher möglichst beeifern, den hübschen Mädchen ja recht fühlbar zu machen, dass sie eigentlich blos aus besonderer Gnade und Herablassung mit ihnen zu tanzen geruhen. Die Tänzerinnen dagegen laborirten, weil damals die Geldsucht noch nicht so in und die Liebe noch nicht so aus der Mode waren wie heute, auch noch nicht an jener abgeschmackten Pruderie und unnatürlichen Spinnwebenzarthheit, welche heute zu dem grossen Schweif von Absurditäten mit ge-

hört, die wir haben müssen hinter der Frömmeley und dem Pedantismus der Ultradeutschheit allmählich heranziehen sehen. Die Tänzer, die sich gelegentlich in Schlachten und Duellen, wie tüchtige Männer schlugen, brauchten sich nicht zu schämen, nachher auch einmal auf dem Ball, wie lustige Männer, zu tanzen; und da sie die Frauen freiwillig beschützten, so konnten sie sich auch freiwillig vor ihnen beugen, ohne etwas von ihrer Männerwürde dadurch einzubüssen; daher waren sie der bittende Theil auf dem Ball und fanden sich sehr geschmeichelt, wenn die hübschen Mädchen mit ihnen zu tanzen geruhten. Diesen aber schwebte, Gottlob, gleichfalls zu jener Zeit noch nicht als höchstes Ideal der „deutschen" Mädchenhaftigheit, Jungfräulichkeit, Weiblichkeit und wie alle die ultra-zucht- und tugendreichen keiten aus der „Urmütter stillem und bescheidenem Kämmerlein" heissen, jene affectirte, servile Schweigsamkeit und sclavische Duldsamkeit vor, die nach jeder männlichen Insolenz, welche die eine Wange getroffen, nur demüthiglich auch noch die andere Wange hinzuhalten sich verpflichtet hält, und vor purer Scheu die gebotne „Milde und Sanftmuth" nicht durch „unweiblichen Witz, zu compromittiren, in die ärgste aller Unweiblichkeiten verfällt, in Scheinheiligkeit und Unwahrheit; — nebenbei aber, (was das Schlimmste ist,) in das grösste Kreuz aller Geselligkeit, in die Langweiligkeit, da, wie denn auch die heutige Nichtachtung der Frauen trotz dieser Demuth hinlänglich zeigt, die Männer am Ende denn doch, so wie man von den Königen sagt, dass sie die Verrätherei lie-

ben, aber die Verräther hassen, umgekehrt zwar gegen den weiblichen Geist declamiren, aber die geistreichen Weiber suchen müssen, wenn sie sich wirklich amusiren wollen.

Es ist wahr, man machte in jener Zeit auf den Bällen die Cour und liess sich die Cour machen; allein eben desswegen herrschte die Grazie daselbst weil man sich gegenseitig gefallen wollte; und die Sitte, weil es noch erlaubt war, einander zu gefallen; weil ein Mann noch nicht nöthig hatte, um der bösen Zungen willen, schier nach dem Balle gleich um die Hand der Dame zu werben, die er auf dem Balle ausgezeichnet; eine Dame aber gleichfalls mit dem Tänzer der ihr gefiel, ohne Scheu sprechen, lachen und scherzen durfte, ohne deshalb am folgenden Tage als „undeutsche“ und „unweibliche“ Coquette verschrieen zu werden. Ja, den Damen zu gefallen war so sehr Pflicht der Männer, dass Jene kaum nöthig fanden, für die Aufmerksamkeiten und Huldigungen gross zu danken, durch deren Annahme heute schon die Reputation eines Mädchens fast verloren gehen würde, durch deren Nichtleistung aber damals blos die Reputation des jungen Mannes gelitten haben würde, der sich ihrer schuldig gemacht hätte.

Indessen — fanden sich auch allenfalls wirklich Einzelne mitunter, welche das: „Ehret die Frauen“ etc. ect. nicht gehörig beobachteten, so waren es eben auch ohne Umstände wieder die Frauen selbst, welche den Stab der Sitte ergriffen, und die Polizey

gegen die Rebellen machten; da es, Dank dem poetischen Atticismus des vorigen Jahrhunderts, in solchen Fällen nicht nur ebenfalls gestattet, sondern sogar unerlässlich war, mit geistreichem „Witz“ und „schnippischer“ Rede, die Defension zu ergreifen, um die Würde des „leicht verletzlichen Geschlechts“ zu behaupten. Denn jene Begriffserweiterung, nach welcher sich die weibliche Höflichkeit nur darauf reducirt, jede männliche Unhöflichkeit stillschweigend hinzunehmen, die kannte man in jenen Zeiten noch nicht. Ja die „schnippischsten“ Mädchen waren sogar die Gesuchtesten, Geliebtesten, Besungensten; und ich wage zu behaupten, dass wir hauptsächlich jener falschen Bescheidenheit, jener steifen Zimpferlichkeit, die wir unsern heutigen Mädchen anbilden, und durch die wir sie um jede Poesie der Jugend betrügen, jenes andere, weit tiefere sittliche Gebrechen unserer Zeit zu verdanken haben, das schädlicher in das Familienleben und die Weiblichkeit eingreift, als alle schnippischsten Mädchenwitze je vermögen, nämlich jene, für die ungeregelten Passionen einer weichlichen Generation gemachte, ungesunde, unnatürliche und widrige Erfindung der *Balzac'schen femme de trente ans*, die das natürliche Verhältniss der beiden Geschlechter gerade umkehrt und eine der grössten Ausgeburten unserer an Ausgeburten so reichen Epoche ist.

In jener natürlichern Zeit, konnten natürlich auch die Tänze, so wie die Musik dazu, nicht anders als graziös seyn, weil mit den Frauen auch die Gra-

zie den Thron im Tanzsaal einnahm. Wie mannichfaltig in der That waren nun aber auch früher die Tänze; und welcher Uebung bedurfte es, um sich darin auszuzeichnen! Eine Gavotte oder einen Rosak anders zu tanzen, als auf der äussersten Spitze des Fusses, wäre ganz unmöglich gewesen; und in der Polonaise oder Menuet nicht die majestätischste Haltung des Körpers, in der Allemande die gerundetsten Bewegungen der Arme zu entfalten, hätte als ein unverantwortlicher Capitalfehler gegolten. Tanzten viele Paare einen grössern Tanz, wie Quadrillen, Anglaisen, Ecossaisen, so überbot man sich, wie bei der Conversation an Witzspielen, an Erfindung neuer Touren, und das Ganze machte für die Zuschauer dann eine Art von Ballet aus, in dem sie mit Vergnügen die einzelnen Virtuosen aus der Gesellschaft musterten. Wie allerliebst waren, um nur eins zu nennen, die damaligen grossen Quadrillen, *Seizes* genannt.

Wozu man eigentlich heute noch tanzen lernt, ist mir wirklich gar nicht recht begreiflich; da ja, die französischen Contretänze etwa ausgenommen, alle andern jetzigen Tänze sich vollkommen ohne Tanzmeister einlernen lassen. Ob man auf Spitze oder Ferse des Fusses dahin rutscht oder galoppirt, was hat das Grosses auf sich! Was thut es, wenn man in den confusen, kein einziges *tableau* gebenden Cotillontouren hin und her geht, wie man dabei den Körper trägt! Das Alles ist kein Tanz! Es ist nur ein Laufen und ein Rennen! Es ist keine feine sinnliche, kunstmässige Uebung der Körpergewand-

heit; es ist nur ein grob und gemein sinnliches Austoben der rohen Naturkraft.

Wir haben auch hier das überall hinreichende Nivellement der Zeit vollbracht; aber auch hier nicht in aufsteigender Linie, indem wir die Ungebildeten zu den Gebildeten empor gehoben, sondern in absteigender, indem die Letzteren sich zu den Ersteren herabgestimmt. Was zum Exempel jetzt ein eleganter Rutscher ist, das war sonst ein, Zweitritt genannter, sehr unelegant gefundener Volkstanz den die „Grossmütter," über deren „Frivolität" wir heute moralisiren, ihren Töchtern nie zu tanzen erlaubt haben würden. Noch haben wir nicht den Ballsaal in die Schenke versetzen können, aber dafür haben wir die Schenke in den Ballsaal transportirt; und um das Zerrbild gar in seiner höchsten Lächerlichkeit zu vollenden, kleiden wir unsere Töchter, zu diesen bacchischen Tänzen, in den Steifrock aus den Zeiten der gravitätischen Menuet.

Ich weiss nicht, ob man wirklich vor dreissig und vierzig Jahren frivoler war, als heute; denn der Begriff von Frivolität ist so relativ, dass er stets nur an Sitte und Brauch von Ort und Zeit geknüpft ist. Dass man aber vor dreissig und vierzig Jahren beim Tanz mindestens eine anständigere Haltung hatte, als heute, das weiss ich ganz bestimmt. Bei dem eigentlichen deutschen Normaltanz, bei dem Walzer unter andern, machte ein tanzendes Paar stets ein anmuthiges Bild. Der Tänzer fasste die Taille der Tänzerin mit möglichster Dis-

cretion, Beide hielten sich in möglichster Entfernung von einander; der linke Arm der Tänzerin hielt sich mit möglichster Subtilität, in wohl berechneter Rundung an des Tänzers Oberarm fest, der wieder gewöhnlich die andere Hand der Dame, in sehr schulgerechter *port de bras* in der Luft erhielt.

Vergleiche man damit nun das plumpe Bild, was auf unsern jetzigen Bällen ein walzendes Paar darstellt: ein junger Mann, der ein Mädchen buchstäblich fest umarmt hält, auf dessen einer Hand sich die Hand der Dame so auflehnt, dass ihr Ellenbogen einen vollkommenen, ungelenken, spitzen Winkel bilden muss, und der, weil seine Trägheit ihm nicht einmal erlaubt, seinen linken Arm ein paar Minuten schwebend zu erhalten, gegen alle Grazie und Dezenz die rechte Hand seiner Dame ungeschickt auf seine linke Hüfte stemmt! Noch einmal: ich weiss nicht, ob man in unserer Jugend frivoler war als heute; aber dieser wunderliche Contact würde zu jener Zeit als höchst indecent gegolten haben. So wechseln die Begriffe mit den Zeiten!

Ich gestehe, dass, wenn ich die Sultansmanieren der tanzenden jungen Leute auf unsern Bällen sehe, wo die Herren zuweilen schon nicht einmal mehr für nöthig finden, die Damen nach dem Tanz nur wieder an ihren Platz zu bringen, ich nur bewundre, wie noch irgend eine Mutter sich entschliessen kann, ihre Tochter tanzen zu lassen.

Daher kommt es denn auch, dass wir die unsinnige Erfindung der grossen Ballorchester ha-

ben machen müssen, um auch hier eine Unnatur durch die andere zu schlagen, und die Langweiligkeit der Tänze durch die sogenannte Vollkommenheit der Musik zu compensiren.

So wie sonst beim Gesang, so machte auch beim Tanz die Musik nur die Begleitung. Darum war sie discret, leicht, elastisch, zu jedem Tanz charakteristisch, den eigenthümlichen *pas* eines jeden angemessen; und bei dieser zarten Begleitung so leise aufzutreten, dass man blos über den Boden zu schweben schien, dies war der Triumph der Tanzkunst. War es dann zuweilen für Eltern auch langweilig, lange dieselbe Musik anzuhören, so war es doch, des geringen Lärms wegen, wenigstens physisch auszuhalten. Bei der jetzigen, rauschenden, über den Charakter des Tanzes weit hinausgehenden Walzersymphonieen hingegen, mit Pauken, Becken und Schellengetöse, wäre es wirklich ganz überflüssig im Tanz leise aufzutreten und sich Mühe in den *pas* zu geben, da das Missverhältniss eben so gross ist, als das unserer Singparthieen zum Orchester. Daher tanzt man nicht mehr, sondern rennt; so wie man nicht mehr singt, sondern schreit.

Während also die Zuschauenden auf diese Weise nicht nur nichts zu sehen bekommen, müssen sie doch noch obenein dreimal so viel anhören, als menschliche Ohren aushalten können. Auch hier ist kein Gedanke mehr von feinem Sinnengenuss, von anmuthiger Unterhaltung; auch hier gibt es, in jeder Beziehung, nur ein widriges Bild des Zeitgeistes,

ein rohes, plumpes, materielles Durcheinander, bei dem kein Mensch etwas denken, viel weniger etwas empfinden könnte, genau wie bei unseren neuesten Claviersonaten, und sonstigen Conzertstücken; wo man staunend vor der ungeheuren Fingerfertigkeit stehn, aber auch dabei so kalt bleibt, wie Eis.

Und dann, wenn wir aus diesen Musiken und von diesen Bällen kommen, setzen wir uns hin und schreiben zwar keinen Wallenstein, Faust oder Cid, — aber Journale, in denen wir der Welt, zwar nicht beweisen, aber doch versichern, dass wir jetzt unendlich viel weiter in der Civilisation gekommen sind, als die Welt damal war, da Mozart die Menuet in dem Don Juan componirte und der Dichter des Götz von Berlichingen sich nicht zu erhaben dünkte, mit einem hübschen Mädchen Menuet zu tanzen!!! — --

Nachwort
über die
Orgel-Mixturen*)
und über
Choralgesang
in Kirchen und Schulen.

Von
Heinroth.

Herr Musikdirector *Wilke* tritt als Vertheidiger der Orgel-Mixturen auf, weil sich, wie er selbst sagt, die Gegner dieser Register in der neuesten Zeit eher mehren als mindern. Auch meine Wenigkeit gehört zu denjenigen, welche diesen Mischregistern abhold sind; doch kann ich nicht läugnen, dass ich mich in einer Hinsicht der Fahne des Herrn *Wilke* nach Lesung des Aufsatzes in dem 47ten Hefte der *Cäcilie* zugesellt habe.

Herr *Wilke* sagt, dass der Orgelton, sofern wir nämlich die Orgel mit allen ihren Stimmen als *ein* Instrument betrachten, ohne Mixturen sein Characteristisches, sein Eigenthümliches verliere, und dieser Verlust fast auf keine andere Weise zu ersetzen sey. Noch vor einigen Tagen sprach ich Herrn *Schulz*, einen der denkendsten jetzt leben-

*) Cäcilia IX, 156; X, 142; XII, 190.

den Orgelbauer, welcher mir dasselbe versicherte, indem er noch hinzusetzte: „Gern möchte ich die Mixturen aus meinen Orgeln werfen, allein so lange wir die Pfeifen nicht mit der Kraft des Windes anblasen können, mit welcher der Clarinettist, der Hornist, der Trompeter und Posaunist sein Instrument anbläst, müssen wir sie beibehalten.“

Nun so mögen sie denn, weise angewendet, als nothwendiges Uebel bleiben, da wir ja nicht blos in der Musik, sondern auch überhaupt in dem menschlichen Leben, um des Charakteristischen und Eigenthümlichen willen, manches Ueble, Mangelhafte und Lästige dulden und übersehen müssen. Gern versähen wir z. B. das Waldhorn mit Klappen, um jeden diatonischen und chromatischen Ton sicher zu erreichen, wenn das Instrument seinen eigenthümlichen Charakter nicht verlöre. Ich habe Menschen gekannt, welche keine Zwiebeln assen, und wieder andere, die keinen Käse riechen konnten, und doch fielen jene sowohl als diese mit grossem Appetite über italienische Nudeln, *Macaroni*, her, welche, ohne Zwiebeln und Käse, ihre Originalität verlieren; nur muss ein geschickter Koch die Mischung aller zu diesem Gerichte nöthigen Ingredienzen meisterhaft gemacht haben.

Bis jetzt ist mir aber noch keine Orgel vorgekommen, selbst wenn sie von dem besten Meister verfertigt war, bei der ich nicht die Mixturen-Zwiebeln und den Terzien-Käse auffallend und ekelerregend durchgeschmeckt hätte. Dies kömmt aber wohl

daher, weil man die Mixturen beim Gottesdienste dazu benutzt, um die Gemeinde bei schweren Melodieen dadurch zu leiten; und irre ich nicht, so führt Herr *Wilke* dieses noch als einen besondern Vorzug der Mixturen an. In dieser Hinsicht kann ich aber der Fahne des Herrn Collegen *Wilke* nicht schwören; denn diese Register machen gerade die Melodie undeutlich. Sind dies die Segel und Ruder der Organisten, dann läuft das Schiff schnurgrade in den Hafen des Schlaraffenlandes. Mixturen, sogenannte Vorsänger und Nachsänger, oder richtiger, Vorschreier und Nachschreier, sind die allermiserabelsten Hilfsmittel, die Melodie in der Kirche zu führen, indem dadurch das Heilige profanirt, und das Schöne verunstaltet wird. Dies geschieht aber auch nur da, wo der Kirchengesang vernachlässigt ist, und dies veranlasst mich, ein paar Worte über diesen Gegenstand zu sagen.

Heinroth.

Ueber

Choralgesang

in

Kirchen und Schulen.

Es ist eine ziemlich allgemeine Klage, dass der Choralgesang, in Kirchen und Schulen, sehr mangelhaft sey und keinen schönen Eindruck auf das Ge-

müth der Menschen mache. Die Melodieen werden verunstaltet, und mehr geschrieen als gesungen; schwere Choräle trägt in der Regel die Orgel allein mit dem Vorsänger vor, und wo jene fehlt, muss dieser in einem solchen Falle sich heiser schreien, so dass ein Gesang von der Art mehr zur Kurzweil der versammelten Gemeinde wird, als zu ihrer Erbauung.

Forschen wir nach den Ursachen dieser betrübenden Erscheinung, so stossen wir hauptsächlich auf folgende.

Es wird überhaupt nicht bloss in niedern, sondern auch in höhern Schulen der Gesang vernachlässigt. Vormals machte derselbe einen wesentlichen Theil des Unterrichts aus; jetzt ist er meistentheils in die Privatlectionen verwiesen, so dass es den Schülern freisteht, daran Theil zu nehmen, oder nicht. Die ehemals an den Schulen blühenden Sängerchöre sind theils eingegangen, theils befinden sie sich in einem höchst mangelhaften Zustande, wozu auch der Zeitgeit das Seinige beigetragen hat, der diese nützlichen Institute, welche zu Luther's Zeiten im hohen Ansehen standen, beinahe unehrlich gemacht hat. Mit dem Abschaffen des Chors an einer Schule verschwand auch der Gesangslehrer, Cantor, indem die Scholarchen dessen Einkünfte als eine gute Prise betrachteten, und sie unter diejenigen vertheilten, welche Wissenschaften vortrugen. Hierdurch wird jetzt den unbegüterten Schülern, welche Lust und Talent zum Gesange zeigen, der Weg zu dieser

schönen Kunst erschwert, da sie den, oft sehr theuern, Privatunterricht nicht bezahlen können.

Wo aber noch Gesangsunterricht an den Schulen ertheilt wird, geschieht es nicht selten nach schlechten Methoden. Solche mangelhafte Lehrarten finden wir besonders in Bürgerschulen der kleinen Städte und auf dem Lande, in welchen entweder bloss nach dem Gehör, oder, was nicht viel besser ist, nach Ziffern*) gesungen wird.

Hat jedoch wirklich der Gesangslehrer seine Pflicht erfüllt, und gute Sänger nach einer zweckmässigen Methode gebildet, so verderben die Organisten mit ihrem Instrumente den Kirchengesang. Sie verstehen die Orgel nicht zu behandeln, machen höchst miserable Vor- und Zwischenspiele, bringen abgeschmackte Zierrathen an, und greifen zu den verunstalteten Melodieen solche Harmonieen, welche Ohr und Herz zerreissen.

Wer soll nun aber den schlechten Gesang verbessern und dem Organisten-Unfuge steuern? — Der Prediger! Wie viele sind nun aber derer, welche von der edlen Kunst etwas verstehen und Gesang und Orgelspiel beurtheilen können? — Leider sehr wenige! Die meisten müssen sich von ihren Schulmeistern auf dem Lande belehren lassen, die selbst die ärgsten Schächer in der Musik sind. So aber

*) Caecilia IV, 109; VIII, 25, 26.

ein Blinder dem Blinden den Weg weiset, fallen sie beide in die Grube.

Ja traurig und betrübt steht es zu unserer Zeit mit dem Choralgesange in Kirchen und Schulen! —

Soll es besser damit werden, so ist durchaus nöthig, dass in allen Schulen der Unterricht im Gesange zu den wesentlichen Lectionen erhoben werde. Jeder Schüler muss singen lernen, es sey denn, dass er eine schwache Brust, oder gar kein Talent zur Musik habe. Alle Schüler müssen nach Noten singen lernen.

Hiermit ist nun nicht gesagt; dass sie grosse Musiker werden sollen; wollen und können sie es aber werden, so sind sie wenigstens nicht auf einen unrechten Weg geführt.

Man glaube ja nicht, dass ein Gesangunterricht nach Noten zu viel Zeit wegnehme und für die Schüler Lust ertödtend sey? Ein geschickter Lehrer, welcher sich eine zweckmässige Methode angeeignet hat, kann in wenig Stunden Viel leisten und die Schüler für Gesang gewinnen. Es macht mir viel Freude, dass meine Volksnote oder vereinfachte Tonschrift, Göttingen bei *R. Deuerlich*, *) von sach- und kunstverständigen Männern in vielen öffentlichen Blättern höchst beifällig beurtheilt worden ist, und in Deutchland allgemeinen

*) Caecilia VII, 133; VIII, 261; IX, 185.

Eingang findet. Noch vor zwei Jahren habe ich an dem hiesigen Militair einen Beweis geliefert, was man mit einer guten Methode in kurzer Zeit leisten könne. Es wurden mir vierzig junge Leute von der hiesigen Garnison gegeben, welche ich im Gesange unterrichten möchte. Ich legte meine Volksnote zum Grunde. Schon in der fünften Stunde trafen meine Schüler die meisten Melodieen aus meinem für Volksschulen herausgegebenen Choralmelodieenbuche *), und in der zwölften Stunde sangen diese mir zugeführten Soldaten, die vorher keinen Begriff von Musik gehabt hatten, vierstimmige Lieder, so dass sie sich über ihre eigenen Fortschritte wunderten. Von dieser Zeit an wird von einem angestellten Musikmeister der Gesangunterricht nach meiner Volksnote besorgt. Und hätte dieser Unterricht weiter keinen Nutzen, als die Choralmelodieen richtig singen zu lernen, so ist dieses schon höchst lobenswerth. Die jungen Leute, sobald sie ihre Militairpflicht erfüllt haben, gehen in ihre Heimath zurück, nehmen ihr Choralmelodieen-Buch mit, und können dann den Vorsänger in der Kirche ihres Dorfes unterstützen.

Soll es besser mit dem Kirchengesange werden, so muss mehr Einheit in den Melodieen stattfinden. Diese wird dadurch erreicht, dass von der höchsten Behörde ein Choralbuch für das

*) Einhundert sechs und sechzig Choralmelodieen nach Böttner, bei Vandenhoec und Ruprecht in Göttingen. Zwölf Exemplare 1 Rthlr. 3 ggr.

ganze Land vorgeschrieben wird, wie dies im Königreich Hannover mit dem Böttner'schen Choralbuche der Fall ist. Mögen immerhin Veränderungen in den Harmonien gemacht werden, welche die Melodieen begleiten, nur diese müssen immer dieselben bleiben, damit nicht ein Kirchenlied hier so und dort anders gesungen werde.

Am meisten bemerkt man solche Varianten da, wo die Choräle nach dem Gehör eingesungen werden. Die Melodieen nämlich haben in ihren einzelnen Theilen nicht selten grosse Aehnlichkeit unter einander (z. B. Werde munter mein Gemüthe; und: Freu dich sehr, o meine Seele) so dass sie leicht miteinander verwechselt werden können: und es gehört daher ein ungeheures Gedächtniss dazu, nicht von der einen in die andere zu fallen. Manche Lehrer haben sich durch den Schein irre leiten lassen indem die Kinder sehr bald eine Melodie nach dem Gehöre singen lernen, und das Gedächtniss dessbalb für einen sichern Führer hielten; allein den unsichern Führer werden sie gar bald gewahr werden, wenn nicht drei sondern dreissig Melodieen nach dem Gehöre erlernt und im Gedächtnisse so behalten werden sollen, dass man die eine nicht mit der anderen verwechselt. Der Holzweg scheint beim Eingange wohl gebahnt; zuletzt führt er aber in ein undurchdringliches Dickicht. Man gebe daher den Schulkindern von dem allgemein eingeführten Choralbuche die Melodieen nach deutlichen Tonzeichen in die Hand, und es wird dann gewiss Einheit im Gesange statt finden, sobald aus Kindern Leute

geworden sind. Dergleichen Choralmelodieen-Bücher müssen wohlfeil seyn, so wie dies bei meinem herausgegebenen Melodien-Buche der Fall ist; für arme Kinder könnten sie wohl aus dem Kirchenfond angeschaft werden.

Soll es besser mit dem Kirchengesange, besonders auf dem Lande werden, so schaffe man den alten Schlendrian ab: die Choräle nach Generalbass-Signaturen*) spielen zu lassen. Diese Signaturen haben für den Musiker den Nutzen, dass er Harmonieen bei grossen Partituren durch sie schneller übersehen und sich mittelst derselben in der Kunstsprache besser verständigen kann, indem die Kunstverständigen gleich wissen, was für Töne gemeint sind, sobald von einem 7, 6, $\frac{5}{6}$, $\frac{2}{4}$ Satze die Rede ist. Der Schullehrer auf dem Lande hömmt in seinem musikalischen Wirkungskreise selten in die Verlegenheit, grosse Partituren zu übersehen; und, in *terminis technicis* zu reden: er hat bloss seinen Choral zu spielen, welches sich besser nach Noten als nach Zahlen thun lässt. Zwei Reihen Noten muss er ja doch lesen, nämlich den Bass und die Melodie, mithin kann er auch noch die Mittelstimmen nach Noten spielen. In den Seminarien ist den jungen Leuten ohnehin ihre Studienzeit sehr knapp zugemessen. Wer aber einen Choral nach Signaturen *fehlerfrei* spielen will, muss mehr Zeit darauf verwenden, als er im Seminar darauf verwenden kann und darf. Daher kommt es dann,

*) Caecilia XIII, 154.

dass wir die Melodieen mit Harmonieen begleitet hören, welche Ohr und Herz zerreissen. Die Zeit, welche man in den Seminarien auf diesen alten Schlendrian verwendet, benutze man dazu, den Seminaristen die Orgel richtig behandeln, gute Vor- und Zwischenspiele machen, den Choral würdevoll ohne Trillereyen spielen, und die Structur der Orgel kennen zu lehren, damit sie im Stande sind, die so wandelbaren Rohrwerke zu stimmen und kleinen Fehlern abzuhelfen, da die Orgelbauer nicht immer, und oft nur für theures Geld, zu haben sind.

Es giebt zwar Leute, welche behaupten: sie spielen den Choral lieber nach Signaturen, als nach Noten; dies glaube ich recht gern! Es ist aber blosse Gewohnheit. — Käuen doch die Schäfer lieber beizenden Tabak, als feinen Kuchen. — Hätten solche Herren von Jugend auf die Choräle gleich nach blossen Noten gespielt, dann würden sie nicht so sprechen. Man betrachte die Clavierconzerte von Hummel, Kalkbrenner, Moschelles etc. etc. und da man diese nach Noten spielen hann, so wird dies auch bei unseren Chorälen möglich seyn, da man doch, wie schon bemerkt, hier auch nicht ganz ohne Noten fertig werden kann. Um von meiner Seite in dieser Hinsicht zu dem bessern Kirchengesange auch ein Scherflein beizutragen, habe ich die Melodieen in dem Böttner'schen Choralbuche *) mit Har-

*) Einhundert und neun und sechszig Choralmelodieen nach Böttner, mit Harmonieen begleitet etc. Göttingen bei R. Deuerlich.

monieen begleitet, und diese, wie dieses in dem Schicht'schen Choralbuche der Fall ist, in Noten ausgeschrieben, jedoch auch noch die Signaturen für diejenigen beigeschrieben, welche sich so daran gewöhnt haben, wie die Schäfer an den schwarzen Stangentabak.

Soll es besser mit dem Kirchengesange werden, so müssen die Prediger Musik verstehen. So lange die Tonkunst einen wesentlichen Theil des Gottesdienstes ausmacht, sollte von den höchsten Behörden des Landes dafür gesorgt werden, dass die Theologie Studierenden sich wenigstens so viel damit beschäftigen, als nöthig ist, den Kirchen- und Schulgesang richtig zu beurtheilen. Lieber verbanne man Alles was Musik heisst, aus der Kirche, ehe man den Gottesdienst, ehe man das, was dem Menschen das Heiligste ist, grade dadurch lächerlich macht. In jedem Semester sehe ich, dass meine Vorlesungen über Musik mehr von Juristen und Medizinern, als von Theologen besucht werden, weil solche Vorlesungen nicht zu den Brodstudien der Gottesgelahrtheit gehören, und bei den Consistorien in den meisten Staaten mehr nach den Griechischen und Hebräischen gefragt wird, als nach Musik. In den Vorlesungen über Pastoraltheologie wenigstens sollte man den Herren, als Nebenbeschäftigungen in Erholungsstunden, lieber die Tonkunst empfehlen, als das Feldmessen und die Astronomie, dann brauchte der Cantor oder Schulmeister auf dem Lande dem Herrn Pastor nicht zu sagen, was schön und hübsch in der Musik sey. Der Vorsänger

steht da, ein brüllender Löwe, der Organist trillert, rappelt, greift grässliche Harmonien, spielt wohl gar mit lauter Mixturen etc. etc. und der Prediger darf nichts dazu sagen, weil er nichts dazu sagen kann. Sollte sich denn nicht auf der Universität in jeder Woche, neben der Fechtstunde eine Stunde für den Theologen finden, die er der Musik widmete, einer Kunst, welche einen so höchst wesentlichen Theil des Gottesdienstes ausmacht. Ich dächte, sie könnte zugleich, wie die Fechtstunde, als Erholungsstunde dienen, und — bringt keine Schmarren in's Gesicht!

Heinroth.

Henry Bertini.

Mit seinem Portrait.

Bei einem Manne, der gegenwärtig am musicalischen Himmel als ein Stern erster Grösse glänzt, in dessen Lob alle Stimmen der besten Tonkünstler, alle musicalischen Blätter freudig zusammenstimmen, muss Schreiber dieses befürchten, dass er nicht im Stande seyn wird, seine Verdienste und sein Wirken so darzustellen, wie er es fühlt und wie es des genialen Künstlers würdig ist.

Henry Bertini (in neuerer Zeit fügt er manchmal noch *jeune* seinem Namen bei) ist geboren zu London den 28. October 1798 während eines kurzen Aufenthaltes seines Vaters, eines Franzosen, in England.

Er stammt aus einer Familie, der, so wie andern das Vorrecht der Geburt oder des Vermögens, das schöne Vorrecht des Talentes, und zwar des musicalischen, als Erbtheil verliehen zu seyn scheint. Sein Vater war selbst ein trefflich gebildeter Musiker, bekannt durch mehrere Compositionen für Kirchenmusik, und sein älterer Bruder, von dem er die erste Unterweisung, die treffliche Grundlage zu seiner spätern ausgezeichneten Kunstbildung erhielt, war ein Schüler Clementi's. —

Schon frühe zeigte er die glücklichsten Anlagen, so dass er, kaum zwölf Jahre alt, mit seinem Vater

Holland durchreiste, um sich in Concerten hören zu lassen, in denen sein Talent lebhafte Bewunderung erregte.

Durch diese frühesten Erfolge ermuthigt, führte ihn sein Vater nach Belgien und Deutschland, wo man den jugendlichen Künstler eben so freundlich und beifällig aufnahm. Diese Lobesbezeugungen äusserten aber keineswegs einen ungünstigen Einfluss auf seine Studien, sondern entflammten vielmehr seinen Eifer, in der Kunst zu immer höherer Vollkommenheit zu dringen. Ueberdies hatten jene Reisen für ihn den Vortheil, dass er die verschiedenen Schulen des Clavierspiels kennen und beurtheilen lernte. —

Erst nachdem er nach Paris zurückgekommen war, legte er sich in's Besondere auf die Tonsetzkunst; und da er fühlte, dass er hier vor Allem einer sichern Grundlage bedürfe, wenn er glücklich voranschreiten wollte, so bereitete er sich zuerst durch ein eindringendes Studium der Compositionslehre tüchtig vor, ehe er seine ersten Werke veröffentlichte. Des Herumstreifens müde, besonders da er seit einigen Jahren durch den Tod seinen Vater, seinen treuen Reisegefährten, verloren hatte, entschloss er sich, unter den Künstlern in Paris sich eine Stelle zu suchen, zu der er sich berufen und fähig glaubte. Dies gelang ihm nicht ohne zahlreiche Schwierigkeiten im Jahre 1821, in seinem 23ten Lebensjahre. Da er sich fern von aller Charlatanerie hielt, so war es natürlich, dass sein Ruf sich nicht mit reissender Schnelligkeit verbreitete; allein er strebte auch nicht nach einem solchen Moderuhm, der eben so flüchtig als schell errungen ist, und besass Ausdauer und Muth genug, sich einen bleibenderen Namen zu verschaffen. Die anfangs beschränkte Zahl seiner Bewunderer vergrösserte sich von Tag zu Tag. Mit ihnen wurde auch sein Talent bekannter, und man begann, mit immer steigendem Interesse seinen Fortschritten und seinen von Zeit zu Zeit erscheinenden Productionen zu folgen.

Als ausübender Künstler hat *Bertini* eine breite Spielart; er singt auf dem Pianoforte mit grösstem Ausdrucke und trägt die schwierigsten Stellen mit ausserordentlicher Präcision und wahrer Vollendung dar. Ohne das Glänzende im Vortrage, welches das Clavierspiel in neuerer Zeit verlangt, zu verschmähen, strebt er doch vor allem nach der Harmonie des Ganzen. Er sieht in dem Pianoforte etwas Anderes, als das Mittel, sich in erstaunen erregender Fertigkeit, in glänzenden Trillern und Doppeltrillern, in vollen und mächtigen Oktavgängen u. dgl. zu zeigen; und wiewohl er auch hinsichtlich dieser Vorzüge mit jedem der jetzt lebenden Clavierspieler in die Schranken treten kann, so geben doch alle seine Vorträge nicht nur Stoff zur Bewunderung, sondern auch Nahrung für die Seele des denkenden Hörers. Es mag daher leicht geschehen, dass er für die grosse Menge weniger anziehend erscheint, als manche andere Pianisten; auf die wahren Kunstfreunde wird seine kühne Auffassung, seine lebhafte Begeisterung, gewiss nie den tiefsten Eindruck verfehlen. Indem er nun die gediegenere und ernstere Musik, welche in allen seinen Tonschöpfungen sich darstellt, mit dem ausgebildetsten Geschmacke verbindet, so behauptet er als Professor gewiss den ersten Rang.

Alle angedeuteten Vorzüge seines Vortrags finden sich auch in seinen Compositionen wieder Er hat für dieselben eine ernste Form angenommen, worin der Melodie und Begleitung eine weite musicalische Ausdehnung gestattet ist, während sich die Harmonie stets durch Fülle und Leichtigkeit auszeichnet. Seine zahlreichen Werke, die alle bedeutend sind, und bei einer classischen Form keineswegs das Anmuthige und Reizende ausschliessen, enthalten unstreitig das allervortrefflichste, was die neueste Zeit zur gründlichen Ausbildung im Clavierspiel hervorgebracht hat.

Wir wollen, um nicht zu weitschweifend zu werden, uns nicht auf eine Würdigung seiner vie-

len vortrefflichen Compositionen für Solovorträge einlassen, sondern mehr von seinen vielen Clavier-Etüden sprechen, durch welche er einen neuen, herrlichen Weg zur Kunstvollendung gebahnt hat.

Die wichtigsten von diesen unter verschiedenen Namen hesausgegebenen Studien sind jedenfalls die *études caractéristiques* *), die 25 *Caprices-études* **) und *études artistiques*. Die charakteristischen Etüden sind nicht blose Fingerübungen, wie so viele andere Etüden, welche in so groser Menge vorhanden sind; sondern es sind Studien im wahren Sinne des Wortes, welche dem Spieler Gelegenheit darbieten, den wahren Geist und Charakter des Pianoforte-Spiels zu studieren; und sie enthalten nicht nur dem Instrumente angemessene Melodieen, sondern sie stellen sich durch Harmonie-Reichthum und Tonfülle als würdige Erzeugnisse der *Bertini*'schen Muse dar. — Noch mehr als in den eben genannten Etüden findet man in den Caprices-Etüden einen edel graziösen Phantasieflug, und in mehreren derselben jene hochpoetische Sprache eines tiefen, oft tiefbewegten, zuweilen selbst leidenschaftlich aufgeregten Gemüthes, wodurch sich die Werke dieses Clavierdichters so ganz und gar von der Prosa der heut zu Tage gemein beliebten Clavier-Drescherei und Feuerwerkerei auszeichnet ***).

Die *études artistiques* sind als eine Ergänzung der *études caractéristiques* anzusehen, und ihren Titel rechtfertigt ihr Inhalt. *Bertini* hat in diesen Etüden, die eher den Namen meisterhaft ausgeführter Concertstücke verdienen, Begeisterung und Arbeit so trefflich verschmolzen, dass wahre Kunstwerke, im höheren Sinne des Wortes, entstanden.

---

*) Caecilia XIII, 241.
**) Caecilia XVIII, 30.
***) Caecilia XVIII, 31.

Er zeigt in denselben, dass er auch die Forderungen der Zeit begreift, und dass er den Fortschritten derselben nicht nur zu folgen, sondern sie auch zu zügeln und zu regeln versteht. Die artistischen Studien werden die charakterischen nicht verdrängen, da beide von gleichem Werthe sind; sie behandeln aber neue Schwierigkeiten und zwar mit den weitesten Entwickelungen. Die reiche Phantasie *Bertini's* hat diese Studien mit neuen Harmonie-Effekten, mit ausgesuchten Modulationen und den geschmackvollsten Uebergängen trefflich ausgestattet, und durch reizende Ideen, einen anmuthigen, herrlichen Gesang und eine unendliche Manchfaltigkeit rythmischer Combinationen ausserordentlich anziehend gemacht.

Auch an Compositionen für mehrere Instrumente ist *Bertini's* Muse reich; denn er componirte Trio's für Piano, Violino und Violoncello, Sextuor's, ein Nonetto, — Werke, die zu den Besten gezählt werden müssen, was in dieser Gattung von Musik bis jetzt erschienen ist; dieselben sind alle so meisterhaft gearbeitet, dass jede Stimme obligat ist und dennoch mit den übrigen zusammen zur Hauptwirkung zusammen tritt, so dass eine unübertreffliche Einheit bei der reichsten Manchfaltigkeit alle diese Schöpfungen charakterisiren.

Dass *Bertini's* öftere Reisen, besonders nach *la grande Chartreuse*, am Fusse der Alpen, Viel zu seinen musikalischen Begeisterungen beitragen, wie man wohl behaupten hört, ist um so leichter zu glauben, da sich in allen seinen Werken die Grossartigkeit, Kühnheit, der Zauber und die groteske Erhabenheit einer reichen Alpengegend wiederspiegeln.

Anzeigen Bertinischer Compositionen enthält die Cäcilia XIII, 241, 260; XIV, 216; XV, 139; XVI, 98; XVI, 127; XVII, 30,

Gr.

Ehren-Auszeichnungen.

Die Instrumentenmanufactur der Herren *B. Schott's Söhne in Mainz.*

Es ist erstaunlich, und wahrhaft überraschend, zu sehen, bis zu welcher Höhe und Vollkommenheit ein Geschäft, wenn es sinnig begründet, mit wahrem und rechtem Ernste, vereint mit steter überwachender Aufmerksamkeit und auch mit nachhaltigem pecuniärem Nachdrucke betrieben, mit Liebe gehegt und gepflegt wird, — es ist erstaunlich, sag ich, zu welcher Höhe ein solches Geschäft, binnen weniger Jahre, sich emporschwingen kann.

Ein überaus glänzendes Beispiel hiervon gewährt uns, in neuerer Zeit, die, von den Brüdern *Schott in Mainz*, seit ungefähr 15 Jahren begründete Manufactur von Pianoforte's, sowohl in Flügel-, wie auch in Tafelform.

Noch vor 24 Jahren kannte man die ehrwürdige Firma *B. Schott*, demnächst *B. Schott's Söhne in Mainz*, nur als eine, durch mehr als sechzigjähriges Alter erprobte und in der musikalischen Handelswelt

stets um den ersten Platz wetteifernde Musikverlagshandlung, welche, so im Vaterlande wie auch im nahen und fernsten Auslande, sowohl in artistischer als in mercantilischer Hinsicht, sich des allergrössten und wohlbegründetsten allgemeinen Vertrauens rühmen und erfreuen konnte.

Erst in neueren Zeiten hatten die Eigner der ehrenvoll bekannten Firma angefangen, ihr, seit vielen Jahren zu einer seltenen Ausbreitung gediehenes Geschäft auch auf die Branche des Instrumentenbaues auszudehnen. Die, aus ihrer damal neuen Manufactur hervorgehenden, Blasinstrumente haben schon längst die allgemeinste Anerkennung gefunden und bedürfen unserer Erwähnung längst nicht mehr. Auch sind schon insbesondere ihre verbesserten Blechinstrumente, vorzüglich Ventilhorne und Ventiltrompeten, in diesen Blättern*) ausführlich analysirt; ihre Holzinstrumente, Flöten, Oboen, Clarinette nach Iwan Müller, Fagotte nach Almenräder, sämmtlich von den sorgfältigsten und glücklich gewähltesten Arbeitern angefertigt, sind, wie ich aus persönlicher Anschauung bezeugen kann, in den Händen und im täglichen Gebrauche der ausgezeichnetsten Künstler, welche dieselben allen bisher bekannt gewesenen vorziehen.

Doch davon wollte ich ja heute nicht reden, sondern nur von der Pianoforte-Manufactur und von dem ausserordentlichen Aufschwunge, welchen diese, seit 15 Jahren begründete Anstalt, so-

*) Cäcilia II, 123; IX, 128; XXVII, 73; XIX, 77.

wohl in Flügel- wie in Tafelform, in der neuesten Zeit genommen. Namentlich die flügelförmigen Instrumente erreichen eine so hohe Vollkommenheit, dass sie dem besten, was ich jemal zu hören Gelegenheit gehabt, (ich habe wohl tausend Wiener, Londoner und Pariser Flügel gehört, — und *Ferdinand Ries* hat mir Viel auf dem Flügel-Instrumente vorgespielt, welches er selbst zu seinem eigenen Gebrauche, für sein eigenes gutes Geld, um 129 Pfund St. = 1548 fl. Rheinl. (ohne die Fracht), aus London bezogen) nicht allein gleichkommen, sondern vielmehr an Tonfülle und Tonzauber wirklich (nach meinem Gefühle wenigstens) entschieden hinter sich lassen.

Ganz ausgezeichnet ist die reiche Klangfülle aller Töne, die Klarheit, mit welcher vom 16 füssigen Contra-C bis zum viermal gestrichenen $\overline{\overline{\overline{g}}}$ jeder Ton anspricht, die Gleichheit, welche alle besitzen, nicht Einer an Qualität oder Quantität unähnlich oder ungleich seinem Nachbar, alle so reich und mit solcher Intensität, dass das einmal an solchen überraschenden Klangreichthum gewöhnte Ohr die, sonst nicht mit Unrecht so beliebte, immer aber flach obenaufliegende. helle und brillante Tonfarbe der Wiener Mechanik wahrhaft schaal, leer und in der That nur arm und mager erscheinen muss, und dies sowohl im Zimmer und Salon, als vorzüglich auch im ausgedehnteren Raume des Concertsaales.

Dass unter diesen Umständen die Anerkennung, welche die Instrumente dieser Manufactur im Publi-

cum findet, ausserordentlich ist, lässt sich um so leichter denken, da dieselben durch die Billigkeit der Preisse, bei höchst vollendeter Schönheit und Dauerhaftigkeit der äusseren wie der inneren Arbeit, andere Manufacturen gar sehr beschämen. Der Absatz der Manufactur ist so reichlich, dass sie durchaus nicht im Stande ist, mit der Nachfrage gleichen Schritt zu halten, obgleich sie allmonatlich in der Regel 4 Flügelpianofortes uud 4 bis 6 tafelförmige und aufrechtstehende, oder Cabinet-Piano, zu liefern pflegt, — welche alle augenblicklich wie warme Semmel abzugehen pflegen; so dass ich mich gewaltig irren würde, wenn ich mir einbilden wollte, durch gegenwärtigen Artikel dem Absatze erst förderlich werden zu können.

Auch ist ja für den äusseren Ruhm des Institutes schon genug geschehen.

Auf der hiesigen Ausstellung des Gewerbvereins im Herbste 1837 haben die Schott'schen Flügel und Fortepiano's wahres Aufsehen erregt; daneben auch ein tafelförmiges, (letzteres wegen ganz besonders ausgezeichneter Arbeit nicht geringer als zu 800 fl. rheinisch angeschlagen). Auch von Seiten der Allerhöchsten Herrschaften wurde dem akustischen Baukünstler der schmeichelhafteste Beifall zu Theil. Er ist ein grundgeschickter und gebildeter, ganz für sein Fach lebender, junger Mann, Herr *Meyer*, aus Zug in der Schweiz, welcher seine Kenntnisse durch sinniges Studium der besten Fabriken des In- und Auslandes bereichert, Alles geprüft

und das Beste behalten — das Allerbeste vielleicht aus sich selber geschöpft hat, und jetzt, als Chef der Schott'schen Klaviermanufactur, die Seele des Ganzen ist.

Gleich nach der besagten Gewerbausstellung wurde den Herren Schott die schönste Anerkennung zu Theil durch nachstehendes Schreiben des Präsidenten des Gewerbvereins, welcher das grossartige, so erfolgreich aufgeblühte Institut mit der grossen Verdienstmedaille krönte. *)

Das erwähnte Schreiben sagt:

Darmstadt den 26. September 1837.

Der Unterzeichnete beehrt sich, Ew. Wohlgeboren die silberne Medaille des Gewerbvereins zu übersenden, welche Denselben zur dankbaren Anerkennung Ihrer ausgezeichneten Leistungen in der Verfertigung von musikalischen Instrumenten in der Generalversammlung vom 20. Mai d. J. votirt worden ist.

Ich ergreife diese Gelegenheit, Ew. Wohlgeboren zu dieser so sehr verdienten Auszeichnung meinen herzlichen Glückwunsch abzustatten und Sie zu bitten, die Bestrebungen des Gewerbvereins auch fernerhin gütigst unterstützen zu wollen.

Genehmigen Sie indessen die Versicherung meiner ausgezeichnetsten Hochachtung.

Ew. Wohlgeboren

gehorsamster Diener

Eckhardt,

Präsident des Gr. Hess. Gewerbvereins.

*) Sie ist hierneben abgebildet.

GROSHERZOGLICH HESSISCHE
MDCCCXXXV

Dieser Anerkennung folgten auch alsbald zahlreiche Bestellungen für den allerhöchsten Hof, namentlich auch von Seiten Sr. Königl. Hoheit des Erbgrossherzogs die Bestellung einer ganzen Quantität von Flügeln, zu Geschenken an hohe und sonst ausgezeichnete Personen bestimmt. — Diese Lieferung fiel so sehr zu allerhöchster Zufriedenheit aus, dass sie gleich wieder eine neue Ehrenbezeigung nach sich zog.

Unterm 8. December v. J. wurde nämlich den Herrn Schott, durch die Cabinets-Kanzlei Sr. Königl. Hoheit des Erbgrossherzogs, eröffnet, dass Höchstdieselben geruht haben, der Schott'schen Firma das Prädikat: „Instrumentenmacher Sr. Hoheit des Erbgrossherzogs von Hessen“ zu verleihen.

Diese aussergewöhnliche Anerkennung musste den Brüdern Schott um so ehrender und um so werthvoller sein, da Auszeichnungen dieser Art von Seiten Sr. Königl. Hoheit unseres Erbgrossherzogs jederzeit nur ganz vorzüglichen, allgemeines Interesse fördernden Bestrebungen und den ausgezeichnetsten dadurch hervorgerufenen Leistungen zu Theil wird.

Freudig kann man daher den Herren Schott Glück zu dieser verdienten, überaus ehrenvollen Ernennung wünschen. Mögen sie stets unabänderlich festhalten an den von ihnen angenommenen, in dem Eingange dieser wenigen Zeilen näher angedeuteten, Grundsätzen, welche allein die sichere Basis sein können, die zu unerschütterlicher Grösse und zu unabsehbarer Ausdehnung alle ihre Unternehmungen führen wird.

Darmstadt im Februar 1839.

Gfr. Weber.

Nekrolog.

„Der Gesellschafter“
und
„der Minnesänger.“

Zwei musikalische Unterhaltungsblätter, bisher erschienen bei B. Schott's Söhnen in Mainz.

Mit aufrichtigem Bedauern melden wir unsern Lesern den, vor Kurzem erfolgten, betrübenden tödlichen Hintritt der vorgenannten, durch Reichhaltigkeit ihres jovialen Inhalts recht angenehmen und, neben lebensfrischer humoristischer Haltung, da wo es dem Redacteur darum zu thun war, auch von Gründlichkeit und Scharfsinn zeugenden, musicalischen Unterhaltungsblätter; und gewiss werden nicht wenige auch unserer Leser mit uns übereinstimmen, wenn wir ausrufen: Es ist eben doch schade darum!

Nach dem Vorbilde des Correspondenzführers jenes holländischen Handlungshauses, welcher am Todestage des Handlungsherrn alle Handelsbriefe mit der Formel schloss:

„Schliesslich haben wir das Vergnügen, Ew. Edlen zu vermelden, dass wir heute früh 5 Uhr am Schlagflusse gestorben sind; uns zu fernerer Freundschaft empfehlend", —

enthalten, sowohl *der Gesellschafter*, als *der Minnesänger*, jeder in seinem letzten Blatte vom 24. Dec. 1838 — ihre eigene Todesanzeige mit folgenden Worten:

An die Leser des „Gesellschafter" und des „Minnesänger."

„*Verehrte Leser und Leserinnen! leider habe ich Ihnen eine Nachricht zu ertheilen, die (wie ich zu hoffen wage) vielleicht Manchen von Ihnen sehr freudenleer und leidvoll klingen wird; legen Sie gleich mir Trauer an und beklagen Sie das Ende des Gesellschafters und des Minnesängers! Noch in der Blüthe ihrer Jugend und mitten auf der Bahn ihres guten Strebens wurden Sie von dem unerbittlichen Tode hinweggerafft. Sie starben an einer Krankheit, für welche weder Verleger noch Redacteur ein Heilmittel aufzufinden vermocht hatten und an welcher schon unzählige, wichtigere Personen gestorben sind.*

Beide waren ein Paar gute, harmlose, heitere Gesellen, um die es wahrlich schade ist, die wohl einiges Talent hatten, an deren Erziehung ich rastlos gearbeitet hatte. Sie wurden von ihren ehrenwerthen Verlegern auf das Uneigennützigste reich ausgestattet in die weite Welt

gesendet, um den Ruhm des Wahren, Guten und Schönen verbreiten zu helfen; trübe Stunden durch Sang und Klang, durch ihren Humor hinweg zu scherzen; Belehrendes aus dem Gebiete der Kunst in angenehmem Gewande zu bringen; Neuigkeiten zu verbreiten; Witzfunken sprühen zu lassen und — vor allen Dingen aber Friedensboten zu sein. — Ach, sie sind dahin, dahin! Sie sollten die Glockentöne des neubeginnenden Jahres nicht mehr erleben; für sie war Hufelands „Macrobiotik" nicht geschrieben — verstummt sind nun ihre Worte und Klänge, und nur meine Klage zittert noch verhallend über ihre frühen, frischen Gräber hin.

Manches von Ihnen wird nun vielleicht fein lächeln und diesen Nekrolog für ein in den December verirrtes Aprilspässchen halten. Wollte der Himmel, dass dem also wäre! Aber nein, meine verehrten Leser (an die Nichtleser richte ich kein Wort, weil sie es eigentlich ganz allein sind, die den Tod meiner Lieblinge verschulden), es ist traurige Wahrheit!

Mit dieser Nummer haben folglich der „Gesellschafter" und der „Minnesänger" zu erscheinen aufgehört!

„Dies ist das Loos des Schönen auf der Erde."

Schenken Sie Beiden ein freundliches Andenken und erhalten Sie auch mir Ihr Wohlwollen, nach welchem ich mit Eifer gestrebt habe."

J. D. Anton (der Redacteur.)

Was der Redacteur seinem Unternehmen Gutes nachsagt und mit gutem Recht nachsagen kann, brauchen wir nicht zu unterschreiben, denn wir selbst haben es schon vor ihm gesagt und unterschrieben auf unsern eigenen Blättern.

Neben der gegenwärtigen Trauernachricht, und unserer aufrichtigen Condolenz an deren humoristischen Selbstverkünder, können wir das Vergnügen haben, unsern verehrten Lesern die angenehme Nachricht mitzutheilen, dass Herr *J. D. Anton* nunmehr unter die Schaar der Mitarbeiter an unsern Blättern getreten ist, und unser Bemühen: das Gute und Schöne, das Rechte und Wahre, mit allen Kräften zu hegen und zu fördern, kräftig und muthig urterstützen wird.

Die Red. der Cäcilia.

Der Violinvirtuose
Fr. Prume
in Darmstadt.

Das unvermuthete Erscheinen ausserordentlicher Talente wirkt fast immer so blendend auf die Mehrheit des Publicums, dass Viele sich zu übereilten, und darum meistens zu mangelhaften, einseitigen und partheyischen Urtheilen hinreissen lassen. Den grössten Fehler begehen sie dadurch, dass sie das Neue, noch nicht gehörig Erkannte in Vergleich mit dem früher Vernommenen, und zwar zum Nachtheile des Letzteren bringen. Dieses liegt in der Natur: der ferne Berg wird von einem nahen Hügel verdeckt; die lang verklungenen Töne grosser Virtuosen werden durch die Passagen gegenwärtiger, kleinerer übertönt. — Was ich bereits anderwärts gerügt habe, ist die jetzige Art, ausgezeichnete Violinvirtuosen zu empfehlen. Seit Paganinis Erscheinung*) sucht man dessen Riesentalent, das gleich einem Cometen nach bisher unerforschten Regionen schweifte, durch jedes neu auftauchende Geigenlicht

*) Ueber Paganini siehe Cäcilia XI, 76, 253; XII, 52 u. a. m.

zu verdunklen. Man fügt sogar die von ihm geborgten Strahlen zu dem Lorbeerkranze des neuen Virtuosen und verwechselt also die Copie mit dem Originale — Das wahre Verdienst bedarf aber zu seinem Ruhme solcher Hyperbeln nicht; es wird bei ruhiger, sachgemässer Beurtheilung nichts an seinem eigentlichen Werthe verlieren.

Diese Einleitung bezieht sich auf die unerwartete Erscheinung eines bisher (wenigstens in Deutschland) ganz unbekannten etwa 25jährigen Violinvirtuosen, Herr *Fr. Prume* aus Lüttich, der, nachdem er in Frankfurt bewundert worden, am 8. Febsuar d. J. sich im Hoftheater zu Darmstadt producirte.

Herr *Prume* ist kein Violinist, der sich in den engen Schranken irgend einer Schule bewegt; er ist aber auch noch keiner von Denen, welche, diese Schranken überschreitend, eine ganz eigene geniale Bahn verfolgten.

Als Schüler des grossen Baillot und des Habeneck ist nach den unübertrefflichen Principien der französischen Schule der technische Theil seiner Kunst gebildet. Sein höchst geregelter Fingersatz lässt ihn die grössten Schwierigkeiten mit bewundrungswerther Leichtigkeit, Sicherheit und entzückender Reinheit überwinden. — Sein Bogenstrich hat zwar dieselben Vorzüge, er entlockt den Saiten den süssesten Schmelz; seine Gewandtheit in allen Arten von Strichen ist wunderbar; aber indem er sich in das Ungewöhnliche verliert, verliert er auch die an-

ständige Haltung und gibt dem Körper des Spielers Stellungen, welche an die oft seltsame Figur des Paganini erinnern, die von dessen ungewöhnlichem Körperbaue bedingt ward. Da indess weniger die Figur, als vielmehr die Wirkung des Vortrags in Betracht gezogen werden muss, so wollen wir diesen Umstand dem Herrn *Prume* (insofern nicht Affectation dabei ist) gerne zu Gute halten, um seinem herrlichen Spiele zu lauschen! — In vieler Hinsicht ist er Nachahmer des Paganini, dessen gemischtes Spiel, Bravoursätze, Flageolets, Pizzicatos mit einer Hand etc. er alle sehr sicher, leicht und rein ausführt — und hierin überschreitet er die Schranken der gewöhnlichen Schule. Er erlaubt sich aber auch zuweilen einige Spässchen, die Paganini, den doch einige Finsterlinge (z. B. Prof. Fröhlich) einen grossen Charlatan nannten, sich nie erlaubt hat. So liess er z. B. die linke Hand unter der Violine durchspazieren und fuhr alsdann damit auf der G-Saite vom Stege bis zum Sattel herab, was das Publikum höchlich, die Kenner aber gar nicht entzückte. — Ei nun! Halten wir dem Genie Einiges zu Gute! —

Die Leichtigkeit und Gewandtheit seiner Bogenführung ist ausserordentlich; durch erstere wird aber die Kraft des breiten Spiels geschmälert; so dass man das seinige fast ein (überaus liebliches) Miniaturspiel nennen könnte. Aber dennoch ist sein Gesang entzückend schön, die Töne schmelzen in einander wie süsser Farbenduft, und hierin besteht hauptsächlich *Prume's* Virtuosität. Mit die-

sen Tönen erobert er die Herzen und erfüllt so die wahre Bestimmung des Künstlers.

Durch diese Zartheit und Leichtigkeit des Spiels scheint er mir mit de Beriot und Lafont, — durch seine Passagen und Capricen hingegen mit Paganini verwandt. Ohne zu begeistern wie Paganini, entzückt er wie Lafont. Italischer Sang und französische Galanterie sind ihm also ganz eigen; deutsche Kraft und Gediegenheit hingegen müsste er sich zum Theil noch aneignen, um vollendet dazustehen.

Genug, Herr *Prume* ist ein Virtuose ersten Rangs. Möchten diese Zeilen zu seiner Empfehlung und Würdigung beitragen, und ebensowohl ungerechten Tadel, als auch übertriebenes Lob, einigermassen verhindern! —

J. D. Anton.
Grossh. Hess. Hofmusicus.

Niederländischer Verein
zur
Beförderung der Tonkunst.

Am 31. August und 1. Sept. 1838 wurde in Utrecht die 9te Allgemeine Versammlung des Niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst gehalten. Das Resultat der Verhandlungen ist: dass die Gesellschaft auch in diesem verflossenen Jahre der Composition durch Prämien, Ankaufen und Herausgeben von Musikstücken forthalf, dass sie mehrere musikalische Institute und talentvolle Jünglinge im In- und Auslande unterstützt, dass sie in glücklichem Einverständnisse ist mit den meisten ausländischen musikalischen Instituten, und dass die Tonkunst in den verschiedenen Abtheilungen immer mehr geliebt und ausgeübt wird, wie auch die Musikfeste, welche in vergangenen Jahren bei den Abtheilungen Amsterdam, Dortrecht, Utrecht und Friesland gegeben wurden, löblich beweisen. Wegen Mangels an Lokalität ist das 3te allgemeine Musikfest verschoben worden; indessen wird die Centraldirection sich bemühen, ein passendes Local dazu einrichten zu lassen.

Als Verdienstmitglied des Vereins ist ernannt: Hr. *R. G. Kiesewetter*, K. K. Oesterr. Hofrath in Wien, und als correspondirende Mitglieder die Herrn: *B. Molique*, K. Hof-Musikdirector in Stuttgart, Dr. *A. B. Marx*, Musikdirector an der F. W. Universität in Berlin, Dr. *G. Schilling* in Stuttgart und Mr. *H. C. Focke* in Paramaraibo. Die Hauptdirection ist auf Amsterdam übertragen worden.

Correspondenz.

London den 17. Januar 1839.

Heute Abend ward in *Drury Lane* die 36te Vorstellung von Gipsy's Warning: (Der Zigeunerin Warnung,) Oper von *Benedict*, bei vollem Hause gegeben. Alle Plätze waren schon im Voraus genommen. Bei jeder Vorstellung werden folgende Stücke mit stürmischem Beifalle wiederholt:

Die Bassarie „*Rage thou angry strom.*"

Das Studenten-Lied „*Bless'd be the home*", Heil sei dem Haus.

Die Ballade „*Scenes of my youth.*"

Die Tarantella, und der Pulicinell-Tanz.

Die Königin Victoria kam letzten Donnerstag zum ersten Male nach *Drury Lane* nach ihrer Zurückkunft von Bringthon, und auf Ihren Befehl wurde dieselbe Oper und die neue Pantomime *Jack Trost* gegeben.

Rossini's Wilhelm Tell und *Benedict's* Gipsy's Warning bilden das gegenwärtige Repertoire von *Drury Lane.*

Ende dieses Monats wird *Bernetto's* neue komische Oper Farinelli gegeben, von der man sich Viel verspricht.

Die Directoren des Philharmonischen Concerts haben Melle. *Pauline Garcia* berufen, um in 4 Concerten zu singen, bis jetzt ist es indessen noch nicht entschieden, ob sie diesen Ruf annehmen wird.

Donizetti und die Italiener kommen Anfangs April nach London.

Der Director des *Drury Lane* hat Melle. *Garcia* ein sehr glänzendes Engagement angeboten.

Man erwartet im Allgemeinen eine bessere Saison als die letzte, welche namentlich für Concertgeber so ungünstig war.

Die vollständige

Urschrift der Partitur

des

Mozartschen Requiem

„ist in Wahrheit entdekt und von der k. k. Hofbibliothek in Wien für ihre musikalische Sammlung erworben worden. Diese Urschrift, von der ersten bis zur letzten Note von Mozart selbst geschrieben, enthält auch das Sanctus, Benedictus, Agnus Dei und die Wiederholung des ersten Satzes mit der Fuge. Dieses Ereigniss wird der musikalischen Welt in einer eigenen Schrift des Herrn Hofrath von Mosel ausführlich mitgetheilt werden. In Kurzem wird sie erscheinen und wir werden dann sogleich unsere geehrten Leser mit dem Näheren bekannt zu machen uns beeilen.“

(Leipz. allgem. musical. Zeitung, 1839. Nro. 5.)

Keine Ankündigung war wohl jemal der Verbreitung durch Aufnahme in alle musicalischen Zeit-

schriften würdiger, als die vorstehende, aus der Leipziger allgem. musical. Zeitung dieses Jahres hierher aufgenommene, welche uns die, von einer vollkommen glaubwürdigen und achtungswürdigen Hand, bevorstehende Bekanntmachung einer, von der ersten bis zur letzten Note von *Mozart* eigenhändigen, vollständigen Partitur des weltberühmten Requiem verkündet.

Um die musicalische Welt auf die ganz ausserordentliche Wichtigkeit dieser bevorstehenden Herausgabe aufmerksam zu machen, und auf das ganz besondere Interesse, welches jeden wahren Musikfreund, jeden, dem die musikalische Literaturgeschichte Interesse hat, und jeden Verehrer des Unsterblichen, bestimmen muss, mit dem allergrössten Interesse nach der bevorstehenden Erscheinung zu greifen und sie mit der freudigsten, gespanntesten Aufmerksamkeit zu lesen und genau zu würdigen, wollen wir nur mit folgendem Wenigen den Standpunkt der Sache in Erinnerung bringen.

Ob Mozart sein Requiem, an welchem er während seiner letzten Krankheit schrieb, noch vor seinem Ende fertig gebracht? oder ob er, über der noch immer unvollendeten Arbeit, vom Tode überrascht worden sei? — darüber hatten uns, bekanntlich, die Schriftsteller jener Zeit, ganz von einander abweichende Nachrichten gegeben.

Gerber, im Neuen Lexikon der Tonkünstler, 3. Bd., S. 4709, nachdem er uns die

bekannte Geschichte erzählt, wie ein Unbekannter (es war ein Graf *Walsegg*, wie ich in der Cäcilia schon längst berichtet,) auf eine geheimnissvolle Weise das Requiem bei Mozart für eine ungenannte Person bestellt, und demnächst durch einen Boten habe nachfragen lassen, fährt folgendermasen fort: „Gleich nach seinem „Tode meldete sich der Bote wieder, und verlangte „das Werk, das er auch, so unvollendet, wie „es war, erhielt.“ —

Eben so versichert uns der weiter unten abgedruckte Brief eines Mozartischen Schülers, Süssmayer, Mozart sei während des Componirens vom Tode überrascht worden.

Andere hingegen, z. B. Fr. Rochlitz, erzählen uns: das Werk sei doch noch vor dem Tode Mozarts fertig und demnächst dem unbekannten Besteller eingehändigt worden.

Welche von beiden Erzählungen die wahre sei? war bisher ungewiss (und wird darüber jetzt erst durch den von Hrn. v. Mosel verkündeten Sonnenaufgang Licht werden).

Genug: nach Mozarts Tode hatte sich die Composition in seinem Nachlasse nicht vorgefunden, sondern nur einzelne Notenblätter, unausgeführte Skizzen und sonstige Entwürfe und Anlagen zu Partituren einiger einzelnen Stücke zum Requiem enthaltend.

Die Wittwe, welche aus den hinterlassenen Papieren ihres Mannes noch so Viel zu erlösen suchte, wie nur möglich, suchte die Blätter, auf welchen etwas vom Requiem notirt war, zusammen, lies dieselben durch einen Mozart'schen Schüler, Kapellmeister Süssmayer, so gut wie möglich ordnen, und aus denselben ein vollständiges Requiem zusammensetzen, welcher auch, — so versichert er uns in nachstehend abgedrucktem Briefe, — mehrere noch gänzlich fehlende Nummern: das *Sanctus*, das *Benedictus*, das *Agnus Dei*, und einen grossen Theil des *Dies irae*, ganz neu dazu componirte. Das so zu Stande gebrachte Manuscript verkaufte sie dann an die Musikverlagshandlung von Breitkopf et Härtel in Leipzig, welche dasselbe im Jahr 1801 in gedruckter Partitur herausgab; — und zwar ganz offen und ehrlich, weit entfernt, ihren Verlagsartikel der musicalischen Welt für eine rein Mozartische Composition verkaufen zu wollen, gab sie es derselben als eine Composition, von welcher *Süssmayer* einige Nummern nach *Mozart's* Andeutungen und Angaben, mehrere andere aber dieser Süssmayer ganz aus sich selber componirt habe.

Indem sie nämlich das Erscheinen ihres besagten Verlagsartikels in ihrer Musicalischen Zeitung, Jahrgang IV., Nro. 1. vom 1. October 1801, pag. 1 bis 11, durch ihren Redacteur Rochlitz ankündigen liess, liess sie dabei den Brief Süssmayers, mittelst welchem sie das Manuscript erhalten hatte, getreulich abdrucken, worin derselbe genau an-

gibt, welche Nummern des Requiem ihm selbst angehören, — welche er nach Mozart's Angaben aus dem Gedächtniss niedergeschrieben habe, — und welche Stellen desselben ganz von Mozart selber seien; der Brief lautet folgendermassen:

. . . „*Die Wittwe Mozart konnte wohl voraussehen, die hinterlassenen Werke ihres Mannes würden gesucht werden; der Tod überraschte ihn, während er an diesem Requiem arbeitete. Die Endigung dieses Werks wurde also mehreren Meistern übertragen; einige konnten wegen Geschäfte sich dieser Arbeit nicht unterziehen, andere aber wollten ihr Talent nicht mit dem Talente Mozarts kompromittiren. Endlich kam dieses Geschäfte an mich, weil man wusste, dass ich noch bei Lebzeiten M's. die schon in Musik gesetzten Stücke öfters mit ihm durchgespielt und gesungen, dass er sich mit mir über die Ausarbeitung dieses Werkes sehr oft besprochen und mir den Gang und die Gründe seiner Instrumentirung mitgetheilt hatte. Ich kann nur wünschen, dass es mir geglückt haben möge, wenigstens so gearbeitet zu haben, dass Kenner noch hin und wieder einige Spuren sei-*

ner unvergesslichen Lehren darin finden können. Zu dem Requiem sammt Kyrie — Dies irae — Domine Jesu Christe — hat M. die vier Singstimmen und den Grundbass sammt der Bezifferung ganz vollendet; zu der Instrumentirung aber nur hin und wieder das Motivum angezeigt. Jn dies irae war sein letzter Vers — qua resurget ex favilla und seine Arbeit war die nämliche, wie in den ersten Stücken. Von dem Verse an — judicandus homo reus etc., ist das Dies irae, das Sanctus, Benedictus — und Agnus dei ganz neu von mir verfertigt; nur habe ich mir erlaubt, um dem Werke mehr Einförmigkeit zu geben, die Fuge des Kyrie, bei dem Verse — cum Sanctis etc. zu wiederholen.«

Das wär also die Entstehung Desjenigen, was die Br. und Härtelsche Verlagshandlung als Mozartisches Requiem aus der Feder Süssmayers in der angegebenen Art erhalten, als solchergestalt erhalten uns gegeben, und die Welt bis jetzt einzig besessen hatte. Etwas Anderes haben wir bis jetzt noch nicht besessen.

An die Wahrheit der in Süssmayers Briefe enthaltenen Thatsachen war jederzeit (38 Jahre lang)

ganz allgemein geglaubt worden; — und wie sollte man nicht, nach dem von der Br. und Härtel'schen Verlagshandlung selbst bekannt gemachten Briefe Süssmayers?*)

---

*) Niemand, sage ich, hat jemal daran gezweifelt, dass dasjenige, was wir vom Mozartischen Requiem durch Br. und Härtel empfangen hatten, und bis auf den heutigen Tag besitzen, in dem von Süssmayer angegebenen Maase aus Süssmayers Feder geflossen sei ganz so wie Süssmayers Brief und Rochlitzens Anzeige es angaben. Niemand, sage ich, hat jemal gezweifelt, — ausgenommen **ich**, in meinem ersten Aufsatze in der Cäcilia (Bd. III, Heft 11, S. 205) überschrieben: *Ueber die Echtheit des Mozartschen Requiem*, (nämlich desjenigen, was wir als Mozartisches Requiem von Süssmayer durch Br. und Härtel erhalten haben; — ein anderes existirt ja bis jetzt noch nicht) in welchem Aufsatze ich, die Wahrheit des Süssmayerschen Briefes und der in demselben angegebenen Thatsachen einigermassen bezweifelnd, vielmehr behauptete, es müsse selbst an dem von Süssmayer und Br. und Härtel ausgegebenen Requiem wohl noch gar Vieles Mehr ganz echt, von Mozart selbst herrührend, sein, als Süssmayer angegeben und man bisher auf seine Treu und Glauben hin allgemein geglaubt hatte.

Ich setze diese, meine Aeusserung aus Cäcilia, III. Band, Heft 11, Seite 225, buchstäblich wieder hierher:

. . . . . „Diese grosse Mozartsche Conception „scheint mir sogar nicht allein in denen „Stücken noch unverkennbar hervor zu leuchten, „von denen Süssmayer, seinem Briefe zufolge, „Mozartsche Skizzen vorfand, sondern mitunter „wohl auch noch in anderen Nummern,

Späterhin wurde die Sache aber noch mehr ins Klare gebracht; der als musikalischer Literator allgemein anerkannte *Anton André*, welcher bekanntlich von der Wittwe Mozart alle noch vorhandenen Manuscripte des Verklärten an sich gekauft

---

„welche, dem gedachten Briefe zufolge, „Süssmayern angehören, von denen „man aber kaum glauben kann, dass so „Etwas ganz in Süssmayers Garten ge„wachsen sein möge. Ich erinnere nur an den, „man mögte sagen, des Allerhöchsten ganz würdi„gen Anfang des *Sanctus*, — nur an den Eintritt der „Bässe mit dem unbeschreiblich wirkenden h c bei „*Plent*“ — dann an das wunderherrliche, kindlich „fromme, und doch so edel erhabene *Benedictus!* — „Sollte man da nicht in Versuchung gerathen, zu „muthmassen, es möge sich unter den Brouillons hier „und da immer doch noch ein Schnittselchen mehr „gefunden haben, als in dem Briefe angegeben, — „etwa auch noch ein ganz kleines Blättchen zum „*Sanctus*, — eines zum *Benedictus*, — vielleicht auch „noch ein bekritzeltes Papierstreifchen als Anfang „zum *Agnus*, u. dgl.“ —

Und eben so heisst es Seite 214 ebendaselbst: . . . . . „Wie sollte man nun aber glauben, „dass er, dessen fast beispiellose Geübtheit und „Gewandtheit im Niederschreiben seiner Ideen welt„bekannt ist, durch mehr als einmonatliches, höchst „anhaltendes, angestrengtes Schreiben, mehr nicht „sollte zu Stande gebracht haben, als — ein Paar „so höchst fragmentarische Brouillons zweier und „einer halben Nummer? — —“

Dies ist der Artikel, welcher, von einer Heerde böswilliger Buben und anderen hochnasigen Wichten, unsinnigerweise für einen Angriff *gegen* die Echtheit des Mozartschen Requiem, ja gegen Mozart selbst!! — ausgeschrieen und theilweis vom lieben urtheilslosen Publicum auch geglaubt worden war!

Auch der wohlehrwürdige Geistliche Hr. Stadler in seiner gegen mich gerichteten Schmähschrift, betitelt: Vertheidigung der Echtheit des Mozartschen Requiem, war einfältig genug, den eifersüchtigen Neid, welcher ihn bewogen, mich mit seinem Gifte zu begeifern, vor dem Publicum sogar unzweideutig ausgesprochen in den Worten, (S. 26):

„da es aber Herr Weber ist, der von Vielen „als Dictator über Alles, was Musik betrifft, „anerkannt wird, u. s. w.“

hatte und, neben all diesen Schätzen, auch die Partitur-Blätter besass, auf welchen Mozart sein Requiem theilweise entworfen, und Süssmayer den Entwurf ausgeführt hatte, entschloss sich, diese halb Mozartischen und halb Süssmayerischen Partiturblätter gleichsam als Facsimile herauszugeben*); wobei er überall durch die Buchstaben **M.** und **S.** anmerkte, was im Manuscripte von Mozarts eigener, was von Süssmayers Hand geschrieben sei; begleitet von verschiedenen Briefen der Frau Wittwe Mozart(Nissen), welche über das Ganze noch mehr Licht verbreiteten; — und man fand sich nicht wenig überrascht, in dieser urkundlichen Ausgabe nicht allein bedeutend Mehreres als unecht, als von Süssmayer und nicht von Mozart herrührend bezeichnet zu finden, als man bisher geglaubt hatte, — sondern unter anderem auch zu erfahren, dass Mozart, indem er an dem Requiem schrieb, etwas ganz anderes zu schreiben gedachte, als ein Requiem von Mozart, (indem nämlich der mysteriöse Besteller das Requiem bei Mozart bestellt hatte, um es für seine eigene Composition auszugeben!!**)

Nach den vorstehenden Angaben Süssmayers, nach

---

*) *W. A. Mozarti Missa pro defunctis Requiem.* W. A. Mozart's Requiem, Partitur. Neue, nach Mozart's und Süssmayers Handschriften berichtigte Ausgabe. Nebst einem Vorbericht, von *Anton André.* Offenbach a/M. bei Joh. André. Subscriptionspreis 5 fl. 24 kr. Ladenpreis 10 fl. 48 kr. (Siehe Cäcilia Bd. VI., Hft. 23, S. 193.)

**) Cäcilia Bd. VI., Hft. 23, S. 194 — 195.

den von André urkundlich gelieferten, sogar bis auf jede Note detaillirten Nachweisungen, dass Süssmayer in seinem Briefe ganz richtig angegeben habe, Was an demjenigen, was die musicalische Welt von ihm durch die Hand Br. und Härtels als Mozartisches Requiem erhielt, von ihm, Süssmayer, selber sei, — schien also über die Wahrheit dieser, das von Süssmayer durch Br. und Härtel herausgegebenen Mozartischen Requiem betreffenden, Thatsache kein Zweifel mehr möglich.

Nur darüber blieb immer noch Ungewissheit, welche von beiden entgegengesetzten Angaben der Schriftsteller die Wahre sei: ob die, welche uns berichtet, dass Mozart über der Composition des Requiem vom Tode überrascht worden? — oder die, nach welcher er noch vor seinem Tode das Werk fertig gebracht, und dasselbe nur nicht in seinem Nachlasse vorgefunden worden? (vielleicht weil es, wie Gerber erzählt, dem abholenden mysteriösen unbekannten Besteller eingehändigt worden war.)

Ich, meines Ortes, hatte jederzeit den Glauben, oder wenigstens die Vermuthung geäussert, Mozart möge sein Requiem doch wohl allerdings noch vor seinem Tode fertig gebracht haben, und hatte diese Vermuthung, mit den dafür sprechenden Gründen, und mit dem innigsten Bedauern, dass das von Mozart selbst fertig gemachte Werk für die Welt verloren sei und wahrscheinlich nie ans Tageslicht kommen werde, aufs lauteste und wärmste ausgesprochen.

Ich habe dies an mehreren Stellen der Cäcilia gethan, welche in der auf pag. 288 stehenden Anmerkung vorstehend wieder abgedruckt sind; und ferner habe ich darüber in der Cäcilia Band III., Hft. 11, pag. 211 folgendes gesagt:

„Wir können nämlich ganz wohl mit Rochlitz annehmen, dass Mozart vor seinem Tode „seinen Schwanengesang wirklich ganz, — (oder vielleicht bis auf Kleinigkeiten) — beendigt hatte. „Wir können ferner mit Gerber annehmen, dass, „nach Mozarts Tode das, ganz oder bis auf Kleinigkeiten fertige Manuscript des Werkes dem Unbekannten ausgeliefert worden. Weiter nehmen wir als „bekannt an, dass der Unbekannte" (damals) „nicht entdeckt worden, und das ihm eingehändigte Originalmanuscript nicht wieder ans Tageslicht gekommen ist," (war).

„So war und blieb also das unschätzbare Kleinod „spurlos verloren."

„Nun ist es aber allbekannt, dass ein Verfasser „eines ausgedehnten Werkes, bevor er das Manuscript „desselben ordentlich und ausführlich zu Papier bringt, „sich esst flüchtige Entwürfe, gleichsam erste Umrisse, oder Skizzen hinzuwerfen, sogenannte Ebauchen, Croquis zu entwerfen pflegt. — Namentlich „bei Vocal-Compositionen schreibt man stellenweis „auch wohl die vier Singstimmen auf zwei oder auch „mehr Zeilen vollständig erst ins Brouillon, und lässt „dieselben dann partiturmässig abschreiben, um her-

„nach erst in die vom Copisten leer gelassenen „Zeilen die Instrumentation auszuführen, kurz man „macht, vor dem ausgeführten Ausarbeiten der voll„ständigen Partitur, nach Umständen, Bedürfniss und „Bequemlichkeit, Skizzen und sonstige Vorarbeiten „der verschiedensten Art und Gestalt.“

„Solche unter Mozarts Papieren, vielleicht un„ter andern Papierschnittseln, zurückgebliebene Skiz„zen*) waren ohne Zweifel das, was aus seinem „Nachlasse von seiner Wittwe dem Herrn Süss„mayer übergeben wurde, und woraus dieser das„jenige *Requiem*, was wir dermal be„sitzen, anfertigte.“

„Durch diese Erklärungsart löset sich nicht allein, „wie man sieht, der anscheinende Widerspruch der „Angabe Süssmayers mit der Rochlitz'schen, „und dieser Letzteren mit der des wahrheitliebenden „Gerber, sondern es löset sich auch zugleich das „Räthsel, wie es wohl zugegangen sein könne, dass

---

*) „Ich verkenne es wahrlich nicht, dass, wenn es eben „darum galt, Mozart der Mann dazu war, eine ganze „Symphonie aus dem Stegreife gleich in reine Partitur „hinzuschreiben und, wie bekannt, zum Spass wohl „gar, mit der zweiten Hornstimme anzufangen; und „ich selbst habe von solcher technischen Fertigkeit des „grossen Tondichters schon in diesen Blättern einen „Beweis mitgetheilt (*Cäc.* 1. Bd. 2. Heft. S. 180); allein „dass er auch grosse, tief ernsthafte Werke, wie das „hier befragliche, jederzeit ohne solche Vorentwürfe „hingeschrieben habe, ist nicht nur ungewiss, sondern „höchst unwahrscheinlich. „*Anm. d. Vf.*“

„das *Requiem* dem Unbekannten ausgehändigt, und „doch noch von Süssmayer unter Mozarts Papieren „vorgefunden worden: dies Alles giebt uns die bei„nahe evidente Gewissheit, dass das eigentliche fer„tige oder nächstfertige Manuscript dem Unbekannten, „— späterhin aber dem Hrn. Süssmayer die zurück„gebliebenen Brouillons, leider jedoch nur von einigen „Nummern, eingehändigt worden; — wodurch wir „denn freilich nun, statt des vorhin erwähnten, höchst „gegründeten Verdachtes gegen die Echtheit des „bekannt gewordenen *Requiem*, die trau„rige, aber kaum mehr zu bezweifelnde Gewiss„heit erlangen, dass Letzteres ganz so wie Süssmayers „Brief an die Verlagshandlung besagt, grösstentheils „seine, und kein einziges Stück rein Mozarts Arbeit, „das echte von Mozart geschriebene *Re„quiem* aber nicht, — wenigstens bis „jetzo (damals) noch nicht — an's Tages„licht gekommen ist."

Es ist nunmehr ans Tageslicht gekommen!

Die v. Moselsche Ankündigung verkündet der Welt die hocherfreuliche Nachricht und Beurkundung, dass diejenigen Schriftsteller, welche, wie z. B. Süssmayer und Gerber, uns berichtet haben, Mozart habe sein Requiem nicht fertig gebracht, er sei über der unfertigen Arbeit vom Tode überrascht worden, ***uns falsch berichtet haben;*** dass er dasselbe, ganz wie ich es vermu-

thet und als „kaum zu bezweifelnde Gewissheit“ behauptet hatte, allerdings fertig gebracht, — dass er es sogar von der ersten bis zur letzten Note eigenhändig niedergeschrieben gehabt hatte, — und dass dasselbe nunmehr nach seinem, von der ersten bis zur letzten Note eigenhändigen Manuscripte im Druck erscheinen wird.

Wie ausgezeichnet wichtig, wie beachtungswerth hiernach die bevorstehende v. Mosel'sche Schrift erscheinen muss, sowohl I.) in practisch- und theoretisch-artistischer Hinsicht, als auch II.) in Hinsicht auf Kunstgeschichte und musikalische Literaturgeschichte, — das fällt einem Jeden aufs Glänzendste ins Auge.

Ich sagte *Erstens* in artistischer Hinsicht.

Wenn es wahr ist, was Süssmayers Brief uns berichtet, was die Verlagshandlung der Welt gar nicht verhehlt hat, was weder die Wittwe Mozart, noch sonst jemand von seinen Freunden und Angehörigen jemal widersprochen hat, — wenn es wahr ist, dass das Werk in dem von Süssmayer angegebenen Grade von ihm, Süssmayer selbst, herrührt, — **wenn** dies wahr ist, — dann hatten wir bisher, acht und dreissig Jahre lang, vom Mozartischen Requiem nichts besessen, als das, was Süss-

mayer uns von demselben als eine Nachzeichnung überliefert hatte; die er uns aus dem Gedächtnisse angefertigt habe, aus Erinnerungen von Demjenigen, was Mozart ihm auf dem Clavier davon vorgespielt und mündlich mitgetheilt habe, also einige von Mozart angelegte und von ihm, Süssmayer, nach der Erinnerung ausgeführte Blätter, und einige, nach seiner Versicherung, von ihm ganz aus sich selbst componirte Nummern. — Das Heiligthum selbst, das Mozartische fertige Original zu schauen oder gar zu hören, war uns demnächst nie vergönnt gewesen.

Acht und dreissig Jahre lang besassen wir nur die fragmentarisch und unvollendet zurückgelassenen, nach Süssmayers Versicherung von ihm ausgemalten Skizzen; — und doch waren wir, war die ganze Welt entzückt von der Wunderherrlichkeit, welche aus dem Kunstwerke im Ganzen hervorleuchtete.

Jetzt aber soll uns, statt der, von Süssmayer nach dem Gedächtniss restaurirten, Partitur des Werkes, Mozart's eigenes Werk selbst gegeben werden!

Wenn wir bis jetzt, acht und dreissig Jahre lang vor der Wunderherrlichkeit, welche selbst aus der Süssmayerschen Nachbildung, jederzeit so siegreich und so herrlich hervorstralte, entzückt und anbetend niedergekniet: — wie viel, wie noch unendlich Wunderherrlicher muss nun vollends Das sein, dem wir aus Herrn von Mosels Hand nunmehr entgegensehen dürfen! — wie unendlich höher das, aus eines Raphael eigenem Pinsel vollendet hervorge-

gangene Bild, von welchem wir bis jetzt nur die von einem sehr mittelmässigen Schüler nach dem Gedächtniss ausgemalten Skizzen zu sehen bekommen hatten! — Wie unendlich höher noch wird das Werk, welches von Mosel uns verkündet, wie unendlich hoch wird es stehen über dem, nach dem Gedächtnisss nachgezeichneten, welches wir bis jetzt nur besessen hatten. — Denn dass Süssmayer fähig gewesen, nach den vorgefundenen Skizzen, und aus der Erinnerung, grade Alles ganz in der herrlichen Weise nachzucomponiren und niederzuschreiben, wie Mozart es niedergeschrieben hatte, — das wird natürlich kein Mensch für möglich halten; — und die eigenhändige Partitur, welche der Natur der Sache nach ganz unmöglich ganz gleichlautend sein kann mit der, welche, nach Mozarts Tode, Süssmayer angefertigt und uns durch B. und Härtel überliefert hat, muss also nothwendig an Göttlichkeit eben so himmelhoch über dieser letzteren stehen, als jedes Originalwerk eines grossen Künstlers über einer Nachzeichnung, welche ein, tief unter ihm stehender, Schüler aus der Erinnerung davon gezeichnet hat — eben so hoch, als Mozart über dem mittelmässigen Süssmayer gestanden hat.

Man denke sich also hiernach den europäischen Jubel, mit welchem die Erscheinung aufgenommen werden wird; man denke sich den Jubel, wenn wir das Werk nun endlich nach Mozarts eigener Bearbeitung werden aufführen hören! — wozu sich dann, wie natürlich, jede Musikdirection mit dem allerhöchsten Eifer beeilen wird! —

Alles vorstehende gilt *unter der Voraussetzung, **dass es wahr ist,*** dass dasjenige, was wir durch Süssmayer und Br. und Härtel besitzen, eine, in der von Süssmayer angegebenen Art und Weise, theils von ihm aufgesetzte Nachbildung der Mozart'schen Composition, theils ganz Süssmayers eigene Composition ist, wie der grösste Theil des *Dies irae*, des *Sanctus*, des *Benedictus*, des *Agnus Dei.*

Allein grade hiergegen erregt die v. Moselsche Ankündigung die bedenklichsten Zweifel! Und das ist die kunsthistorische Seite, von welcher die v. Moselsche Herausgabe so wichtig ist.

Die angekündigte eigenhändig Mozartsche Partitur enthält ja, wie wir aus der v. Moselschen Ankündigung ersehen, diejenigen Stücke, welche, dem Süssmayer'schen Briefe nach, ganz von ihm, Süssmayer, selber herrühren sollen, das ganze *Dies irae*, das *Sanctus*, das *Benedictus*, das *Agnus Dei*, von Mozart selbst eigenhändig niedergeschrieben!

Welche unerhört wichtige, merkwürdige Entdeckung! Also sind alle diese Stücke, das ganze *Dies irae*, sowie das *Sanctus*, das *Benedictus*, das *Agnus Dei* — also sind alle diese Stücke, welche Süssmayer für seine eigene Composition ausgegeben und was die ganze Welt bis hierher geglaubt hatte, — also sind all' diese Stücke nicht von Süssmayer, sondern sie sind von Mozart selbst!!

Also hatte ich Recht gehabt, als ich an den vorstehend (Seite 287, 288 u. 291-293) abgedruckten Orten schon längst geahnet und behauptet hatte, Mozart müsse wohl weit mehr von seinem Requiem fertig hinterlassen haben, als Süssmayer uns glauben machen wolle, — und namentlich seien das *Sanctus* und das *Benedictus* viel zu göttlich und wunderherrlich, als dass ich glauben könne, etwas so Herrliches könne in Süssmayers Garten gewachsen sein.

Aber um aller Götter Willen! wie steht nach dieser Thatsache der arme Sünder Süssmayer vor der Welt da, als beschämter, unverschämt frecher Lügner, welcher der Schamlosigkeit fähig war, der musicalischen Welt echt Mozart'sche Composition für Süssmayersche Composition zu verkaufen!!! — —

Und wie war es aber auch möglich, dass zu solcher niederträchtigen Lüge die Wittwe Mozart und Mozart's übrige Hausfreunde, welche sicherlich wussten, dass Süssmayers Brief schändliche Lüge war, stille schwiegen, und die Welt*) auf dem Glauben gelassen, z. B. das *Sanctus*, das *Benedictus* könne von einem Süssmayer geschrieben worden sein! — und dass sie stille geschwiegen haben bis auf den heutigen Tag?

Bei einem Manne, wie Hr. v. Mosel kann man sich mit Zuversicht im Voraus versichert halten, dass

---

*) nur mich nicht! Siehe vorstehend S. 287, 288, 291, 292, 293.

er uns über diese, wie man sieht, vorläufig ganz unauflösslich scheinende Frage, befriedigende Auflösung nicht wird vermissen lassen! — und wessen Erwartung sollte nicht aufs Aeusserste gespannt sein auf den Aufschluss so schwieriger kunstgeschichtlicher Räthsel! —

Ich wiederhole es daher: die angekündete Herausgabe von Hrn. v. Mosel gehört, sowohl im Fache der Kunst, als in Ansehung der Kunstgeschichte, zu dem allerinteressantesten und beachtungswerthesten, was seit sehr vielen Jahren in diesen Fächern erschienen ist; weshalb auf diese Ankündigung aufmerksam zu machen, angenehme Pflicht war, — angenehm auch persönlich für mich, da ich die grosse Satisfaction erlebe, alles, was ich von der weit grösseren Echtheit des Mozartschen Requiem geahnt, vermuthet und in der *Cäcilia* vielfältig behauptet hatte, durch Hrn. v. Mosels Entdeckung so unerwartet vollständig bestätigt und unzweifelhaft beurkundet zu sehen; — nicht allein die Vermuthung und Behauptung, dass Mozart sein Requiem ohne Zweifel doch noch vor seinem Tode fertig gebracht haben möge, sondern unter Anderem auch die Ahnung, dass z. B. das himmlischerhabene *Sanctus*, das *Benedictus* u. a. m. nicht in Süssmayers Garten gewachsen seyn können, sondern echt Mozartischen Ursprungs sein müssten, u. s. w.

Gfr. Weber.

Populair Harmonielaere.

Dr. *Gfr. Weber*'s

Theorie der Tonsetzkunst.

ved

Muth=Rasmusen.

Kjobenhavn. Trykt paa C. C. Lose et Ocsen's og C. Schouby's Forlag etc. 1837.

Ibid. und von Demselben:

Almindelig Musiklaere.

En Omarbeidelse af

Dr. *Gfr. Weber*'s **Allgemeine Musiklehre.**

Wir leben in dem Zeitalter der literarischen Fluth (zuweilen Sündfluth), und besonders ist es Deutschland, von dessen Literatur man sagen könnte:

Es wollen die Köpfe sich immer entleeren,
Als wollten sie noch eine Welt von Büchern gebären.

Aber sie haben daran noch nicht genug, nein, sie lassen noch überdies ganze Catarakte ausländischer Werke in Uebertragungen auf uns herabstürzen. — Das wäre nun zwar kein grosses Unglück, denn wir befinden uns wohl dabei, und schwimmen lustig da-

rinnen herum, (im Wasser: das will ich damit nicht sagen.)

Nur Eines ist fatal, der Umstand nämlich, dass die guten Deutschen alles Fremde ohne Auswahl begierig ergreifen, die Ausländer aber nur die klassischen Werke unserer Literatur sich anzueignen suchen. Wir sind reich an solchen Werken, und es gibt keine Region des Wissens, in welche der Forschergeist unsrer Gelehrten nicht mit Erfolg eingedrungen ist. Dass aber auch fremde Nationen dieses anerkennen, davon geben die sich stets mehrenden Uebertragungen deutscher Werke, und Vorliegende einen erfreulichen Beweiss.

Wenn die Originalwerke *Gfr. Webers* noch einer Anerkennung bedürften, so wäre sie durch diese Uebertragung ins Dänische vollendet; weil nicht die tyrannisch, launenhafte Mode, sondern ein wissenschaftliches, tief gefühltes Bedürfniss sie veranlasst hat. —

Der Bearbeiter, Hr. Muth-Rasmusen, beklagt die Unwissenheit der Musiker Dänemarks in musikalischen Dingen; weil dort aus Mangel an Kenntniss unsrer Sprache, keines unsrer musikl. Lehrbücher wirken könne. Sein Verdienst ist daher gross, ihm wird sicherlich die dankbarste Anerkennung zu Theil werden.

Für uns freilich, die wir nicht nöthig haben, *Webers* Theorie der Tonsetzkunst aus dem Dänischen zu studiren, hat Muth-Rasmusens Arbeit nur das

unschätzbare Nationalintresse, dass es ein Deutscher ist, dessen Werke wir eine ferne dunkle Gegend aufhellen sehen, der folglich sagen kann: ich habe eine Provinz erobert. Dieser stolze Gedanke und das Verdienst, oben berührter literarischen Schwäche einen Gegensatz gestellt zu haben, sind die Hauptanlässe dieser Ankündigung.

Eines muss jedoch das dem Hrn. Muth-Rasmusen gespendete Lob um eben so viele Töne herabstimmen, als er das kompendiöse Originalwerk von drei Bänden auf blos zwey Bändchen reducirt hat!

Hrn. *Gfr. Weber* wird er in der Hinsicht eben keine Freude gemacht haben und da wohl Hr. Rasmusen diesen Fehler nur im Mistrauen auf die Capacität seiner Landsleute begangen hat; so könnte Hr. *Weber* ihm füglich zurufen: Die Pflicht der Gelehrten ist, das Volk heranzubilden, aber nicht ihre Werke bis zur Intelligenz der Gemeinen zu verflachen! *J. D. Anton.*

Ankündigung.

In **Paris** erscheint von ***Gfr. Weber***'s **Theorie der Tonsetzkunst** eine Uebersetzung ins Französische von dem genialen, als Musikkenner, so wie als Sprachkundiger sehr berühmten G. Kastner.

D. Red.

Anzeige.

Zu meiner freudigen Ueberraschung erhalte ich eben beim Schlusse dieses Heftes zwei beinahe gleichzeitige Schreiben; das erste ausgefertigt von den Herrn *Eduard Hermsdorf* und *Julius Becker* als Director resp. Secretär des Musikvereins *Euterpe* zu Leipzig, — das zweite, durch die Herrn Dr. *G. Schadow*, als Director, und Professor Dr. *E. H. Tölken*, als Secretär unterzeichnet, von der Königl. Preuss. Academie der Künste in Berlin, — wonach das erstgenannte Institut am 24. Februar, das letztere aber am 9. März d. J., auf Antrag des academischen Senats mir die schmeichelhafte Ehre erzeigt hat, mich zu ihrem Ehrenmitgliede zu ernennen *).

Indem ich die angenehme Pflicht erfülle, meinen Freunden von dieser mir so erfreulichen Auszeichnung Kenntniss zu geben, glaube ich zugleich dadurch, dass ich mich derselben hiermit öffentlich vor dem Publicum rühme, den beiden verehrten Instituten auf die besste Weise zu bethätigen, wie hoch ich ihre so äusserst schmeichelhafte Anerkennung mir zur Ehre schätze und damit zugleich den lebhaftesten Dank auszudrücken, welchen ich ihnen für ihre freundliche Aufmerksamkeit verschulde und jederzeit freudig widmen werde.

Dr. *Gfr. Weber.*

*) Von der Berliner Akademie der Wissenschaften und Künste wurde zu gleicher Zeit dieselbe Auszeichnung durch Erwählung zu ihren Mitgliedern, folgenden Personen zu Theil:

1) dem Geheimen Obertribunalrath *H. v. Winterfeld* in Berlin,
2) dem Marchese *De' Durazzi*, beständigem Secretär der Akademie der Künste in Genua,
3) dem Marchese *De' Negri* in Genua.

Die Redaction.

Druckfehler in dem Aufsatze über *die Materialität der heutigen Musik etc.*

Seite.	Zeile.	v. oben.	statt	soll's heissen:
200	10	—	Antipodie	Antipodin
205	17	—	Heapscakes	Heapsakes
206	14	—	auf	auch
209	7	—	vor	wo
212	17	—	mückeln	mäkeln
213	11	—	miltthätigen	mildthätigen
it.	24	—	die	da
it.	30	—	uns	und
214	5	—	vor	von
it.	9	—	der	den
219	10	—	Rogers	Regans
222	19	—	Innigheit	Innigkeit
226	9	—	blessirt	blasirt
it.	19	—	Persiello	Paësiello
227	26	—	ist Mozart'sche	ist eine Mozartiche
it.	27	—	ja	je
it.	28	—	Falle	Fallen
236	14	—	Soldatenschwänke nicht	Soldatenschwänke noch nicht.
238	2	—	aber die	aber dennoch die
239	5	—	Defension	Defensive
it.	7	—	Begriffserweiterung	Begriffsverwirrung

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1837.
Nr. 77.

Rechenschaft.

Die Verlagshandlung der Cäcilia hat in dem, vor Kurzem mit dem 76. Hefte geschlossenen, neunzehnten Bande wieder, statt der, für jeden Band versprochenen „circa 16 Bogen“, nur allein an Text, die Beilagen nicht gerechnet, 16½ Bogen, — mit Inbegriff dieser letzteren, des Titel- und des Inhaltverzeichnisses aber 17½ Bogen — und, das Intelligenzblatt mitgerechnet, 21¼ Bogen geliefert; — und wir sind ermächtigt, zu versichern, dass sie sich bestreben wird, auch künftig eben so wie sie bisher in allen achtzehn Bänden gethan, fortwährend Mehr als das Versprochene zu leisten, wozu sie sich, durch den fortwährend steigenden Beifall des Publicums, so ehrenvoll aufgefodert und in Stand gesetzt sieht.

Die Red. der Zeitschr. Cäcilia.

Uebersicht der Gegenstände,
welche in dem 19. Bande der Cäcilia (Heft 73 — 76) enthalten sind.

Heft 73.

Der neue Kapellmeister, Schreiben an *C. Maria von Weber.* S. 1.

Bemerkungen eines irrenden Theoretikers: Sollen Musikstücken wirkliche Gedanken zum Grunde liegen? von *K. Stein.* S. 14.

Recensionen. S. 45 flgg.

Die schöne Flamänderin oder die Weissmützen, Oper in 3 Acten, von *Scribe;* Musik von *Auber*, Uebersetzung von *Friedrich*, Textbuch; rec. von Dr. *Carl v. Löwen.* S. 45.

L'art du Violon, von *Baillot*, teutsch von *Anton;* angez. von der *Red.* S. 48.

Henry und *Jaques Herz:* Second Grand Concerto von *Henry H.*, — Grandes Variations von *Demselben*, — Polonaise von *Demselben*, — Second Duo par les *Frères H.*, — Fantaisie von *Henry H.*, — Variations von *Jacques H.*, — Troisième Concerto von *Henry H.*, — Les trois genres, von *Henry H.*, — sämmtlich angez. von Dr. *C. v. Löwen.* S. 49.

François Hünten: Bluettes musicales, — Les Souvenirs, — L'utile et l'agréable, — Les petites folles, — Exercices, — Études; — angez. von Dr. *C. v. Löwen.* S. 51.

Henry Bertini: Études, — Le Repos, — Caprice, — Sarah, — Son Nom; — angez. von Dr. *C. v. Löwen.* S. 52.

Henry Bertini, Épisode d'un bal; angez. von *J. Kill.* S. 53.

Duo pour deux Piano, comp. par *Kalkbrenner*; beurtheilt von *Schwining.* S. 54.

Le Pianiste au Salon, Cah. 21 – 23, von *C. Czerny*; angezeigt von Dr. *Aab.* S. 58.

Gesänge aus *Eberts* Wlasta, comp. von *Joh. Tomaschek;* — grand Rondeau pour le Pianoforte, von *Ebend.*; — angez. von Dr. *Aab.* S. 59.

Melodieen zum allgemeinen Taschenliederbuche, von *Karl Junghans*; angez. von Hrn. Kammersänger *Schüler.* S. 59.

Lieder und Chöre für Männerstimmen; von *Conrad Kreuzer;* angez. von Dr. *Aab.* S. 60.

Romances et Nocturne von *Grisar*; angez. von Dr. *Zyx.* S. 61.

Nocturnes von *Rossini;* angez. von Dr. *Zyx.* S. 61.

Lestocq, Opéra, und Soirées musicales, arrangirt für Clavier allein, von *Chr. Rummel*; angez. von Dr. *Aab.* S. 62.

Biographie des Musiciens et Bibliographie etc., von *Fétis*, Tom. 3; — angez. von der *Red.* S. 63.

Der Holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst. Siebente Jahresversammlung. S. 65.

Fr. Rochlitz historische Sammlung vorzüglicher Gesangstücke; Ankündigung von *Gfr. Weber.* S. 65.

Einladung eines deutschen Künstlers und Familienvaters zur Subscription auf Originalcompositionen, zum Besten seiner sechs unmündigen Kinder; von der *Red.* S. 68.

Heft 74.

Spontini über die neueste Opernmusik, mitgetheilt von Dr. *Ds.* S. 69.

Ueber Blasinstrumente mit Tonlöchern, besonders am Fagott, v. *C. Almenräder;* nebst Vorwort *d. Rd.* S. 77.

Recensionen:

Musicalische Grammatik von *G. W. Fink;* angezeigt von *Gfr. Weber.* S. 88.

Actéon, Oper von *Auber;* angez. von *GW.* S. 89.

I Puritani; von *Bellini,* —

Sarah; von *Grisar,* — und

Les chaperons blancs; von *Auber,* — rec. von *GW.* S 98.

Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik, von *A. Wendt;* angez. von *Carl Baur.* S. 100.

Anleitung zum Singen; von *Hientzsch;* — und

Sammlung von Liedern für Volksschulen; von *Richter;* angez. von *A. Kahlert.* S. 102.

Handbuch der Orgelbaukunst, von *C. Kützing,* rec. von *GW.* S. 106.

Der Minnesänger, Unterhaltungsblätter, dritter Jahrgang, angez. von der *Rd. d. Cäcil.* S. 109.

Ueber das Einstudiren der Compositionen, von *C. F. Pohle;* rec. von *A. Kahlert.* S. 110.

Cantaten für die Kirche, von *J. A. Gleichmann;* rec. von *Gfr. Weber.* S. 112.

Siona, Sammlung von Kirchenstücken: Nr. 3 Halleluja von *Seyfried;* — Nr. 4 *Sei uns gnädig,* von *Ad. Hesse;* rec. von *d. Rd.* S. 113.

Gesänge von *F. Lachner,* rec. von *GW.* S. 115.

An mein Schifflein, von *Sig. Neukomm;* angez. von *GW.* S. 116.

Orgelcompositionen:

Rink, Choralfreund, fünfter Jahrgang, —

— Préludes, op. 116, —

C. F. Pietsch, Pastoralpräludien, —

I. G. Meister, Orgelstücke, op. 11, 12, —

Choral mit Variat. Von *T. Seiffert*, —

Vorspiele; von *Pachaly*, — und

Fugen und Vorspiele; von *Fr. Kühmstedt.* Angez. von Dr. *Zyx.* S. 116.

École primaire de Piano, von *L. Spamer*; rec. von Dr. *Aab.* S. 119.

Le Pianiste au Salon, von *C. Czerny*; Cah. 17 — 26; rec. von Dr. *Aab.* S. 119.

Bouquet musical, fantaisie pr. Piano, von *Jules Benedict*; rec. von *GW.* S. 120.

Variations über: „Zu Stephen sprach", für Piano, von *Ludw. Böhner*; rec. von Dr. *Zyx.* S. 120.

Erinnerungen, Fantasie für Pianof. von *Carl Schnabel*; rec. von Dr. *Aab.* S. 121.

Concertino p. Velle, von *B. Romberg*; op. 57; —

Fantaisie sur des airs Norvégiens, pr. Velle, von *Ebend.*; op. 58, — und

Deuxième Concerto p. Vloncelle von *M. Ganz*; rec. von Dr. *C. v. Löwen.* S. 122.

Récréations musicales p. flûte von *Toulou*, 1re suite, rec. von Dr. *C. v. Löwen.* S. 123.

Verlagsartikel der Musikhandlung *Fr. Ph. Dunst* in Frankfurt:

Beethovens Clavierconcerte in Partitur; Nr. 1 — 4, —

Quintuor pr. Vlons etc. tiré de l'oeuv. 5 de *L. v. Beethoven*; par *F. Ries*, —

Quatuor pr. id. arr. d'une Sonate de *Beethoven*; par *F. Ries*, —

Concerto pr. Vlon, de *Beethoven*, arr. pour Pianof. à 4. m. par *X. Gleichauf*, —

Lieder mit Pianof. von *F. Ries*, —

Concerto VII. pr. Vlon; par *A. Bohrer*; — und

Souvenir, Romance pour Piano; von *J. Rosenhain.* Angez. von *d. Rd.* S. 124.

Musique sacrée, chants réligieux, von *Jules Busschop*; rec. von *d. Rd.* S. 126.

Correspondenz: Paris im Jänner 1837, von *J. Mainzer.* S. 127.

Noch ein Wort über den Nutzen musicalischer Preisaufgaben; von *Miltitz.* S. 131. (Vergl. S. 137, 252.)

Heft 75.

Antwort auf des Herrn von Miltitz Aufsatz: über den Nutzen der Preisaufgaben, von *G. W. Fink.* S. 137. (Vergl. S. 252.)

Skizzen aus dem Tagebuche eines teutschen Musikers: Paris im Winter 1836 - 37; von *Carl Mangold.* S. 148.

I. Die Hugenotten, von *Meyerbeer,* (mit Notenblättern.) S. 148.

II. Die italienische Oper. S. 155.

Beschreibung des grossen Orgelwerkes in Lund in Schweden, mit Anmerkungen von Mus.-Dir. *Wilke,* — nebst Vorwort der *Redaction.* S. 158.

Akustische Aufgabe, Saiteninstrumente betreff., und Lösungsversuch; von *Fr. Aust.* S. 179.

Recensionen. S. 186.

Trois morceaux de Salon, pour Pianof. par *H. Herz.* Op. 91; rec. von Dr. *Carl von Löwen.* S. 186.

Souvenirs de Robert le Diable, fantaisie, par *J. Eykens,* Op. 10; rec. von *Carl von Löwen.* S. 186.

Prémières leçons récréatives, von *Fr. Hünten,* Op. 85. — Suisse et Tyrol, 4 petits morceaux, von *Ebend.* — Variations brillantes, Op. 88, von *Ebend;* rec. von *Carl von Löwen,* S. 186.

École Royale de Musique, Classe de Piano, de *M. Adam.* Solo; comp. par *H. Bertini jeune.* — Grande Fantaisie; von *Ebend.* Op. 115; angez. von *d. Red.* S. 188.

Fantasie für die Orgel, zu 4 Händen; von *Ad. Hesse;* angez. von *Chr. Heinr. Rinck.* S. 188.

Acht instructive Orgelstücke, von *Ebend.* Op. 51; rec. von *Ebend.* S. 189.

Vier ausgeführte Choräle für Orgel; von *C. H. Zöllner,* Op. 43; rec. von *Ebend.* S. 190.

Sechs Orgelstücke verschiedener Art, von *H. W. Stolze*, Op. 21; rec. von *Ebend.* S. 191.

Dem Erlöser, Motette von *Carl Mosche*, Op. 2; rec. von *der Red.* S. 192.

Lieder von *Ferdin. Oesterlei*, Op. 1; angez. von *d. Red.* S. 192.

Taschenliederbuch: Der Sänger am Rhein; angez. von *d. Red.* S. 193.

Romances de *A. Grisar*, 5me collection; angez. von *d. Red.* S. 194.

Soirées italiennes, collection etc., von *Mercadante*; angez. von Dr. *Aab.* S. 195.

Potpourri (35me) pour Piano et Flûte ou Violon, Op. 266; angez. von Dr. *C. von Löwen.* S. 195.

Le Postillon de Lonjumeau, Opéra, Musique de *A. Adam*, Clavierauszug und Textbuch; rec. von *d. Red* S. 196.

Der holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst: Abtheilung Rotterdam, drittes Musikfest. S. 198

Anzeige, die Cäcilia betreffend; von der Expedition der Cäcilia. S. 198.

Ehrenauszeichnung: Hofmusikhandlung *B. Schotts Söhne* in Mainz. S. 199.

Heft 76.

Ueber *Mendelssohns* Paulus; von *Ds.* S. 201.

Ueber Scheibler's Stimmmethode; von *Schwining.* S. 217.

Das Fest der Inauguration des Gutenberg-Monumentes in Mainz, — Te Deum von *Neukomm*, — *Löwe's* Oratorium, Festouverture von *Ries* etc.; vom Professor *M. C. Friederich.* S. 242.

Noch ein Wort über musicalische Preisaufgaben; von *K. Stein.* S. 252. (Vergl. S. 131, 137.)

Cultur des musicalischen Gedächtnisses; von *G. Nauenburg*; S. 257.

Notiz über die Krämer'schen Claviere und Fortopianos; von *Heinroth.* S. 262.

Recensionen:

Czerny, le Chiron musical; rec. von Dr. *Zyx.* S. 264.

Czerny, Variations pour Pianof.; rec. von Dr. *Zyx.* S. 265.

Dotzauer, Exercices pour Velle.; rec. von Dr. *Aab.* S. 265.
Mozarts Denkmal, von *Gfr. Wbr.* S. 266.
Ehrenbezeigungen:
C. Löwe. S. 267.
B. Schott's Söhne in Mainz. S. 267.
G. W. Fink. S. 268.

Fortsetzungsanzeige

der

Zeitschrift Cäcilia.

Das 76. Heft der Cäcilia schliesst den neunzehnten Band; der zwanzigste hat mit dem 77. begonnen.

Es erscheinen in jedem Jahre, wie bisher, wenigstens vier, höchstens acht Hefte.

Vier Hefte bilden einen Band, und das Abonnement gilt jedesmal für einen Band oder 4 Hefte, wofür der Abonnementspreis

3 fl. Rh. oder 1 Rthlr. 6 Gr. Sächs. (ord.) beträgt.

Dieser Betrag wird gleich bei der Ablieferung des ersten Heftes eines Bandes *vorausbezahlt*, und die Berechnung darüber von der

Expedition der Zeitschrift Cäcilia
in Mainz

gepflogen, an welche auch die Bestellungen zu richten sind.

Auch jede solide Buch- oder Musikhandlung nimmt Subscription an.

Herr Ritter *Gfr. Weber* fährt fort, die Redaction ganz wie bisher, durch seine obere Leitung des Instituts, so wie auch durch eigene Beiträge, zu unterstützen.

Der herabgesetzte Preis für die vorhergehenden Bände hört auf, indem nur noch einige complette Exemplare davon vorräthig gehalten werden konnten, die im laufenden Preis abgegeben werden.

B. Schott's Söhne,
Hofmusikhandlung.

Die Honorare

der

Herren Mitarbeiter an der Cäcilia

betreffend.

Zur Bequemlichkeit der Herren Mitarbeiter an der *Cäcilia* haben wir die Einrichtung getroffen, dass für die Zukunft einem Jeden derselben sein Honorar jedesmal nach dem Schlusse eines jeden Heftes berechnet wird.

B. Schott's Söhne,
Ghzl. Hess. Hofmusikhandlung.

Neue Musikalien

im Verlage

der Hofmusikalienhandlung

von

Adolph Nagel

in Hannover.

Euckhausen, *H.*, Var. über den Huldigungs-Walzer von *Strauss*, zu 4 Händen. 49s Werk. 1 Thlr. 4 Gr.

Franchomme, *A.*, Var. sur une thême de *Boieldieu*, pour Vlle. Op. 2. av. Quat. 14 Gr. av. Pf. 12 gr.

Heinemeyer und *Stowiczeck*, Concertino mit Var. über: Gott erhalte Franz, den Kaiser, f. Flöte m. Orch. 2 Thlr. 4 Gr., m. Quat. 1 Thlr. 8 Gr., m. Pf. 1 Thlr.

Kastendieck, 6 leichte Duetts f. 2 Singst. m. Pf. 12 Gr. „Die Betende" Gesang m. Pf. u. obl. Flöte. 8 Gr.

Kulenkamp, *G. C.*, 3 Nocturnes p. Pf. Op. 53. 16 Gr.

Maurer, *L.*, Gesänge f. 4 Männerst. 77s Werk. Partitur und Stimmen. 16 Gr. Tscherkessenlied m. Pf. od. Guit. 2 Gr.

Schmitbach, *C.*, Andante et Var. p. Basson. Op. 2. avec Orch. 1 Thlr. 10 Gr., av. Quat. 1 Thlr.

Tedesco, *Ign.*, Grande Marche à 4 mains. Op. 5. 6 Gr.

Volkslieder m. Pf. od Guit. No. 13 u. 14 à 4 Gr.

Nachricht

an Freunde

der Kirchenmusik und Singvereine.

Die Singacademie zu Berlin hat sich entschlossen, die von ihrem Stifter

Karl Christian Friedrich Fasch

hinterlassenen, sämmtlich *a capella* gearbeiteten Compositionen, welche bisher zu ihrer ausschliesslichen Be-

nutzung dienten, dem allgemeinen Gebrauch zugänglich zu machen und durch den Druck zu veröffentlichen. In Folge dessen werden von vier zu vier Monaten sieben Lieferungen erscheinen, worinnen sich folgende Werke befinden und für die dabei bemerkten Ladenpreise zu haben seyn werden:

Lief. I. Zwölf Choräle zu bekannten Kirchenmelodien, theils vier-, theils fünf-, sechs- und siebenstimmig gearbeitet. Partitur. Pr. 1 Thlr. 20 Sgr. Stimmen. Pr. 1 Thlr. 6 Sgr.

Lief. II. Mendelssohniana. Vier- und achtstimmig, mit untermischten Solo-Sätzen gearbeitete Psalmen nach Mendelssohns Uebersetzung. Partitur. Pr. 1 Thlr. Stimmen. Pr. 21 Sgr.

Lief. III. Inclina Domine. In wechselnden Chor- und Solosätzen. Requiem. Achtstimmig mit wechselnden Chor- und Solo-Stimmen. Kurzes Stück in einem Satze. Trauer-Motett: „Selig sind die Todten", vierstimmig für Chor und Solo-Stimmen. Partitur. Pr. 1 Thlr. Stimmen 21 Sgr.

Lief. IV. Davidiana. Aus den Psalmen: „der die Berge fest setzet." Chor- und Solo-Gesänge. Partitur 1 Thlr. Stimmen 21 Sgr.

Lief. V. Der 119te Psalm. „Heil dem Manne, der rechtschaffen lebet." Vier- und mehrstimmige, von Solo-Sätzen häufig unterbrochene Chöre. Partitur 2 Thlr. 5 Sgr. Stimmen 1 Thlr.

Lief. VI. Miserere. Die Chöre sowohl als die Soli sind theils vier-, theils achtstimmig und reich mit Solo-Sätzen durchwebt. Partitur 4 Thlr. 5 Sgr. Stimmen 2 Thlr. 8 Sgr.

Lief. VII. Missa a 16 Voci in quattro Cori (die 16stimmige Messe), bestehend aus zehn umfangreichen Nummern. Die Soli sind theils 3-, 4-, 8- auch 12-stimmig. Nebst Portrait des Componisten und einem fünffachen Canon auf 25 Stimmen. Part. Pr. 6 Thlr.

Der unterzeichneten Handlung ist sowohl das Technische der Herausgabe dieser Werke zur Besorgung, als deren ausschliesslicher Debit in Commission von den Eigenthümern übertragen worden. Die erste Lieferung wird bereits im Monat August sowohl in Partitur als in Stimmen fertig und im Handel zu haben seyn.

Berlin, im Juli 1837.

T. Trautwein,
Buch- und Musikalienhandlung.

Nachstehende Werke
sind als
Eigenthum der *Sing-Academie* in Berlin
zum
ausschliesslichen Debit bei mir ebenfalls in Commission erschienen und durch alle Buch-, Musik- und Kunsthandlungen auf Bestellung zu beziehen:

Compositionen des Fürsten Anton Radziwill zu Goethe's Faust. Partitur . . . . . 18 Thlr.

Dieselben im vollständigen Klavierauszuge von J. P. Schmidt . . . . . 8 Thlr.

(Für beide Werke ist ein Königl. Preuss. Privilegium gegen alle und jede Arrangements ertheilt und denselben vorgedruckt worden.)

Scenen aus Goethe's Faust in acht lithographirten Bildern nach der Angabe des Fürsten Anton Radziwill zu seiner zum Faust componirten Musik, gezeichnet von Biermann, Cornelius, Hensel, Hosemann, Fürst Ferdinand Radziwill, C. Schulz und Zimmermann; lithographirt von Eichens, Hosemann, Jentzen, L'oeillot de Mars und Meyerheim. Gross Quer-Folio . . . 6 Thlr.

Ein einzelnes Blatt dieser Sammlung . . . . . 1 Thlr.

T. Trautwein in Berlin.

Gluck's Opern

in 4to

Text deutsch und französisch.

Von dieser billigsten, elegantesten und correctesten Ausgabe sind bis jetzt erschienen:

Iphigenie in Tauris. Subs.-Pr. 1 Thlr. 16 Gr.
Alceste. Subs.-Pr. 2 Thlr.
Armide. Subs.-Pr. 2½ Thlr.

und werden erscheinen:

Orpheus. 2 Lief. à 20 Gr.
Iphigenie in Aulis. 2 Lief. à 22 Gr.

Wir bitten unsere ganz neu arrangirte Ausgabe nicht mit andern und veralteten Arrangements im neuen Gewande zu verwechseln.

Berlin.

C. A. Challier. *G. Schuberth.*

Herabgesetzter Preis

von

Gluck's Opern.

Im vollständigen Clavierauszug, mit deutschem und französchem Text.

Concurrenz zu begegnen, erlassen wir bis Ende d. J. unsere durch treffliches Arrangement, Correctheit und grosses Folioformat ausgezeichnete Ausgabe von *Gluck's* Opern unter dem Kostenpreis:

Armide, arr. von *J. P. Schmitt;* statt 7 jetzt 4 Thlr.
Iphigenie, arr. von *Hellwig;* - 4 - 3 -
Orpheus, arr. von *Kloze;* - 4 - 3 -

wofür sie alle solide Musikhandlungen liefern.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung
in Berlin.

Neuigkeit.

Dr. Ferdinand Hand,

Prof. und Geh. Hofrath.

Aesthetik der Tonkunst.

Erster Theil.

26 Bogen gr. 8. Geheftet. Preis 2 Thaler.

Eine Aesthetik der Tonkunst wurde seit langer Zeit gewünscht und von vielen Seiten angeregt; denn unsere Wissenschaft besass noch keine vollständige und wissenschaftlich durchgefürte Untersuchung. Was wir hier darbieten, soll darauf hinwirken, dass in die ästhetischen Grundansichten von der Musik Einheit und Klarheit kommen; so wie es überhaupt bestimmt ist, den Freunden der Tonkunst das Urtheil über musikalische Werke und Meister zu befestigen, und das Schwanken in den Grundbegriffen zu mindern. Fern von aller Polemik will das Buch als ein Product der reinsten Liebe für die Sache der Kunst aufgenommen sein, und eine lebendigere Begeistrung für das Schöne vermitteln.

Leipzig.

C. Hochhausen et Fournes.

Vollständige

Aesthetik der Tonkunst

von

Dr. Gustav Schilling.

Vorstehend genanntes Werk befindet sich bei uns unter der Presse.

B. Schott's Söhne,

Ghzl. Hess. Hofmusikhandlung

in Mainz.

☞ So eben ist erschienen und von uns zu beziehen:

Biographie universelle

des Musiciens

ou

Bibliographie générale

de Musique

par

F. J. Fétis,

maitre de capelle du Roi de Belges et Directeur du Conservatoir de Bruxelles.

Tome Quatrième. 3 fl. 45 kr.

B. Schott's Söhne,

Grhzl. Hess. Hofmusikhandlung

in Mainz.

Militär-Musik.

Aufforderungen

brauchbarer Musiker.

Zur neuen Organisation eines militärischen Musik-Corps werden unter vortheilhaften Bedingungen folgende brauchbare und moralische Individuen gesucht:

1) Zwei Solo-Clarinettisten,
2) Zwei Oboe-Bläser,
3) Drei zur ersten Clarinette,
4) Ein Tenor-Posaunist,
5) Ein guter Fagottist und
6) Ein guter Bassetthornist.

Wenn die Gesuchten nebst ihren Hauptinstrumenten noch im Violin-, Viola-, Violoncello- und Contrebass-Spielen Gehöriges leisten können, so sind sie um so willkommener. Auf frankirte Briefe oder persönliches Melden giebt näheren Aufschluss

Fulda am 16. Oct. 1837.

M. Henkel,
Stadt-Cantor.

Anzeige.

Von der

romantisch-komischen Oper:

der Rattenfänger von Hameln,

Gedicht von *Berger,*

Musik von *Glaeser,*

wird in meinem Verlage ein vollständiger, vom Componisten selbst gefertigter Klavierauszug mit meinem alleinigen Eigenthumsrechte erscheinen. Mehreren Wünschen zu genügen, sollen Favorit-Gesänge und die Ouverture dieser Oper zunächst einzeln ausgegeben werden.

Berlin, den 27. October 1837.

T. Trautwein,
breite Str. No. 8.

In unserm Verlag erschien so eben:

Die Lehre
von der
Musikalischen Komposition,
practisch-theoretisch

zum Selbstunterricht oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen

von

A. B. Marx,

Professor und Doctor der Musik, auch Musikdirector an der Universität zu Berlin.

Erster Band. XVI. und 446 Seiten in gr. 8. mit vielen eingedruckten Notenbeispielen. Preis 3 Thlr.

☞ Der zweite Band, mit welchem das Werk geschlossen ist, erscheint Ostern 1838.

Leipzig, am 1. November 1837.

Breitkopf und Härtel.

Intelligenzblatt

zur

CAECILIA.

1838.

Nr. 78.

Theoretisch-practische

Anleitung zum Orgelspielen,

besonders für angehende Orgelspieler, auch für Geübtere, in 3 Thln.

von

Ch. H. Rinck,

erscheint im Verlag von *J. P. Diehl* in Darmstadt auf Subscription: (Vorausbezahlung wird nicht verlangt).

Die ausführliche Subscriptions-Anzeige ist durch die unterzeichnete Buchhandlung gratis zu erhalten und empfiehlt sich dieselbe zu recht zahlreichen Subscriptionen.

B. Schott's Söhne.

Chorgesang.

Bei *J. Dalp*, Buchhändler in Bern, ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Vierstimmige Lieder

für den Männer-Chor,

componirt

von J. Mendel,

Organist an der Hauptkirche und Gesanglehrer in Bern.

quer 4to; 45 kr.

Die Freunde des Chor- und Männergesangs erhalten hier fünf in Stimmen gedruckter Tonstücke! Religion und Vaterland sind es, die den Dichter und Componisten begeistert haben; Musik und Poesie durchdringen sich — wie ein Be-

urtheiler sich jüngst öffentlich darüber aussprach — in diesen Gesangstücken auf eine entschiedene Weise und machen einen tiefen Eindruck auf das Gemüth.

Wenn daher obiger Beurtheiler tiefes Eindringen in den Geist der lyrischen Poesie, eigenthümliche musikalische Auffassung, ungekünstelte Ausführung in Melodie, Rhythmus und Harmonie, diesen Chören beimisst, so dürfen wir nicht besorgen, den Gesangfreunden hiermit eine unwillkommene Gabe dargereicht zu haben.

Neue Gesanglehre
für Schule und Haus.

Bei *J. Dalp* in Bern ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Theoretisch-practische Anweisung

zum

Schulgesange.

Verfasst

von J. MENDEL,

Gesanglehrer am Gymnasium und der bürgerlichen Mädchenschule, Organist an der Hauptkirche und Musikdirektor in Bern.

Gr. 8. geh. Preis: 54 kr.

Mit schönem Erfolge wirkt der Herr Verfasser seit Jahren für musikalische Bildung, insbesondere für den Schul- und Chorgesang; als Resultat seiner Erfahrungen übergibt derselbe nun hiermit seine Anleitung den Beförderern eines zweck- und zeitgemässen Schul- und Volksgesanges. Die charakteristischen Merkmale derselben sind: Eigenthümlichkeit der Auffassung, naturgemässe Anordnung der Materien, Klarheit und Kürze der Darstellung, als Hauptzweck die Heranbildung eines guten Chorgesangs. Man darf demnach hoffen, diese im Interesse der Sache gereichte Gabe, besonders von Schulmännern, wohlwollend aufgenommen zu sehen.

Musikfreunde und Künstler

können wir mit Recht auf die neue

Hamburger musikalische Zeitung

aufmerksam machen, sie liefert belehrende und unterhaltende Aufsätze, Biographieen berühmter Componisten und Künstler,

ferner Beurtheilungen über Opern, Konzerte, Künstler, Musikwerke etc.; endlich: Uebersicht der Ereignisse der Kunst und Künstler-Welt des In- und Auslandes.

Durch die Stahlstiche, welche von Zeit zu Zeit *gratis* beigegeben werden, ist der Preis des Jahrgangs $2\,^2/_3$ Thlr. für 52 folio Nummern gewiss sehr billig zu nennen.

Gütige Aufträge besorgt:

Hofmusikhandlung, *B. Schotts Söhne.*

Gluck's Opern

in 4to

Text deutsch und französisch.

Von dieser billigsten, elegantesten und correctesten Ausgabe sind bis jetzt erschienen:

Iphigenie in *Tauris.* Subs.-Pr. 1 Thlr. 16 Gr.
Alceste. Subs.-Pr. 2 Thlr.
Armide. Subs.-Pr. $2\,^1/_2$ Thlr.

und werden erscheinen:

Orpheus. 2 Lief. à 20 Gr.
Iphigenie in *Aulis.* 2 Lief. à 22 Gr.

Wir bitten, unsere ganz neu arrangirte Ausgabe nicht mit anderen und veralteten Arrangements im neuen Gewande zu verwechseln.

Berlin.

G. A. Challier. *G. Schuberth.*

Neue Musikalien

im Verlage

der Hofmusikalienhandlung

von

Adolph Nagel

in Hannover.

Deppe, F., Souvenir au chateau de Bentheim. Gr. Valse p. Pf. Op. 14. 10 Gr.

Kastendieck, R., 3 Lieder mit Pf. und obl. Flöte. 12 Gr.

Krollmann, A, Polonaise für Pf. Op. 28. 4 Gr.

— Sonatine für Pf. Op. 31. 10 Gr.

Kulenkamp, G. C., Einleit. und Var. über das russische Volkslied: Gott erhalte etc. für Pf. und Fl. Op. 44. 20 Gr.

Leplus, L., Fant. et Var. brillant pour Fl. av. Pf. sur la Rom. La Falle. Op. 6. 18. Gr.

Marschner, *H.*, 6 Gesänge für eine tiefe Stimme mit Pf. Op. 94. 20 Gr. Einzeln Nr. 1. In die Ferne. Dasselbe Lied, was der Musikverein in Mannheim zur Preis-Bewerbung gewählt, 5 Gr. Nr. 2. Aufforderung, 6 Gr. Nr. 3. Ständchen, 5 Gr. Nr. 4. Nachtlied, 4 Gr. Nr. 5. Ueberfahrt, 4 Gr. Nr. 6. Bauernregel, 4 Gr.

Mozart, *W. A.*, Fantasie und Sonate zu 4 Händen. Op. 11. 1 Thlr. 8 Gr.

Nicola, *C.*, 4 Gesänge mit Pf. Op. 7. 16 Gr. Einzeln: Nr. 1 und 3 à 4 Gr. Nr. 4. 8 Gr.

Volkslieder mit Pf. od. Guit. Nr. 15 und 18. à 4 Gr.

Wallerstein, *A.*, Kronprinzen-Marsch für Pf. Op. 9. 6 Gr.

Wenzel, *E.*, Augusten-Walzer für Pf. Op. 17. 8 Gr.

Im Verlage von *Friedrich Hofmeister*, in Leipzig, erscheint nächstens:

Douze Etudes

caracteristiques de Concert

pour le PIANO

par

Adolphe Henselt.

Oeuvre 2.

Musikalische Werke
zu herabgesetzten Preisen.

Von nachstehenden Werken rühmlichst bekannter Verfasser sind, so lange es der Vorrath erlaubt, durch alle Buch- und Musikhandlungen Exemplare zu den beigefügten sehr ermässigten Preisen zu beziehen:

Für Freunde der Tonkunst

von

Friedrich Rochlitz,

4 Bände 8°. Cah. früher 8 Thlr. — jetzt 4 Thlr. 12 Gr.

Koch, *H. C.*, Versuch einer Anleitung zur Composition. 3 Bände, 8°. Früher 3 Thlr. 20 Gr., jetzt 1 Thlr. 12 Gr.

Kirnberger, J. P., Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkenntniss, 4°. Früher 8 Gr., jetzt 4 Gr.

— Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sichern Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beispielen erläutert. 4°. I. Band, II. Band, 2te und 3te Abthl. (II. Band 1te Abthl. fehlt). Früherer Preis obiger 3 Abtheilungen: 7 Thlr. 12 Gr. — jetzt: I. Band 1 Thlr. 12 Gr. II. Band, 2te Abthl. 1 Thlr. II. Band 3tr Abthl. 12 Gr.

Tromlitz, J. G., ausführlicher und gründlicher Unterricht, die Flöte zu spielen. 2 Bände, gr. 4°. Früher 4 Thlr. 4 Gr., jetzt 2 Thlr.

II. Band auch unter dem Titel: Ueber die Flöten mit mehreren Klappen, deren Anwendung und Nutzen. Früher 1 Thlr. 12 Gr., jetzt 18 Gr.

Hiller, J. A., 3 Melodien zu: „Wir glauben all' an einen Gott. 4°. Früher 4 Gr., jetzt 2 Gr.

Graun, C. H., ehemal. Königl. Preuss. Capellmeister, Duetti, Terzetti, Quintetti, Sestetti ed alcuni chori delle opere. Vol. I, II. (Vol. III et IV sind vergriffen). Berlin, folio. Früher 2 Thlr., jetzt 1 Thlr. 12 Gr.

Leipzig, im Februar 1838.

Carl Cnobloch.

In unserm Verlag ist erschienen:

Die Lehre
von der
musikalischen Composition.
Practisch-theoretisch,
zum Selbstunterricht oder als Leitfaden bei Privat-Unterweisung und öffentlichen Vorträgen,

von

A. B. Marx,

Professor und Doctor der Musik, auch Musikdirector an der Universität zu Berlin.

Erster Band. XVI und 446 Seiten in gr. 8°. mit vielen eingedruckten Notenbeispielen. Pr. 3 Thlr.

☞ Der zweite Band, mit welchem das Werk geschlossen ist, erscheint Ostern dieses Jahres.

Leipzig im Januar 1838.

Breitkopf und Härtel.

Im Opern-Fache erscheinen mit Eigenthums-Recht im Verlag von *B. Schott's Söhnen* in Mainz:

Der schwarze Domino.

(Le Domino noire)

Komische Oper in drey Acten mit Musik

von

D. F. E. Auber.

Die Partitur mit deutschem und französischem Text.
Die Orchester-Stimmen.
Das deutsche Textbuch.
Der Clavier-Auszug ohne Finales.
Der vollständige Clavier-Auszug.
Die Ouverture für Orchester, für Piano zu 2 und zu 4 Hände. Die einzelne Gesänge daraus, mit Clavier- oder Guitare-Begleitung.

No. 1. Trio. — No. 1bis. Romance. (ausgezogen aus No. 1. — No. 2. Couplets. — No. 3. Duo. — No. 4. Couplets. — No. 5. Couplets. — No. 6. Aragonaise. — No. 7. Couplets. — No. 8. Duettino. — No. 9. Cavatine. — No. 10. Romance. — No. 11. Couplets. — No. 12. Air. — No. 12bis. Couplets. — (ausgezogen aus No. 12) — No. 13. Chor der Frauen. — No. 14. Cavatine. — No. 15. Chor der Frauen. — No. 16. Cantique mit Chor. — No. 16bis. Cantique ohne Chor.

Zum treuen Schäfer.

(*Le fidèle Berger*)

Komische Oper in drei Acten mit Musik

von

ADOLPH ADAM.

Die Partitur mit deutschem und französischem Text.
Die Orchesterstimmen, das teutsche Textbuch.
Der Clavier-Auszug ohne Finale.
Der vollständige Clavier-Auszug.
Die Ouverture für Orchester, für Piano zu 2 und zu 4 Hände. Die einzelne Gesänge daraus mit Clavier- oder Guitare-Begleitung.

No. 1. Chor. — No. 2. Romance. — No. 3 Rondo. — No. 3bis. Für eine Stimme. — No. 4. Chor. — No. 5. Grosse Aria. — No. 6. Trio. — No. 7. Quartett. — No. 8. Aria. — No. 9. Trio. — No. 10. Duo. — No. 11. Couplets. — No. 12. Couplets. — No. 13. Duo. — No. 14. Grand air. — No. 15. Trio. — No. 15bis. Duo. (Auszug aus No. 15.) — No. 16. Quartett.

Neueste Oper.

Le Perruquier de la Régence.

Opéra comique en trois actes,

Musique

d'Ambroise Thomas,

welche durch Freiherrn *von Lichtenstein* unverzüglich ins Deutsche übersetzt und dann im Stich, wie vorerwähnte zwei Opern, erscheinen wird.

ABONNEMENT

auf das

KATHOLISCHE CHORALBUCH

für die

Mainzer Diöcese,

vierstimmig bearbeitet von

F. J. Kunkel,

Rector und Musiklehrer am Grossherzogl. Hess. Schullehrer-Seminar in Bensheim.

Subscriptions-Preis 3 fl.

In Verlag der Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandlung

von

B. Schott's Söhnen.

Der deutsche Gesang beim öffentlichen Gottesdienste, gegenwärtig auch in der Mainzer Diöcese beinahe allgemein eingeführt, ist eines der wirkungsvollsten Mittel, das empfängliche Gemüth zum Allerhöchsten zu lenken, ihm Dank und Anbetung in Demuth und Liebe darzubringen. Soll jedoch dieser religiöse Volksgesang oder Choral seiner hohen Bedeutung, fromme und heilige Empfindungen auszudrücken und zu erregen, entsprechen, so muss er schmucklos, einfach, wie das Gebet des Herrn sein. Die meisten unserer himmlischen Gesänge sind aber, leider, nicht in dieser ihrer ursprünglichen, würdigen Form geblieben! Mancher Organist oder Vorsteher des Kirchengesanges spielte oder sang zu den Tönen der einfachen Melodieen Verzierungen, das Volk singt sie nach, was dann die traurige Folge haben musste, dass die Melodieen nicht nur entstellt wurden, sondern auch in den verschiedenen Pfarrgemeinden nun verschieden gesungen werden. Die vorhandenen Melodieen-Sammlungen zum Mainzer Diöcesangesangbuche begünstigten noch eher diesen Missstand, als dass sie ihn hätten beseitigen sollen; indem viele Melodieen, wie sie allda aufgenommen, nicht einmal den Anforderungen der Kunst in melodischer und rhythmischer Beziehung genügen, — sowie die harmonische Behandlung derselben nicht immer die empfehlendste ist, wesshalb auch keine der Sammlungen eine allgemeine Aufnahme gefunden hat.

Den Mangel eines für die ganze Diöcese allgemein eingeführten, zweckmässigen Choralbuches fühlte am meisten *Rector* KUNKEL in seiner Eigenschaft als Musiklehrer am Gross-Seminar in Bensheim. Derselbe unterzog sich daher der Mühe, alle Melodieen zum Diöcesangesangbuche von ihren verkünstelten und geschmacklosen Verzierungen zu reinigen, dieselbe leicht fasslich zu harmonisiren, sie mit zweckmässigen Eingangs-, Zwischen- und Nachspielen zu versehen, und sie unter dem Namen „Katholisches Choralbuch für die Diöcese Mainz" im Druck erscheinen zu lassen. Nachdem er seine Arbeit bereits vollendet hatte, und mehrere Tonkünstler von Rufe sich günstig für dieselbe aussprachen, legte er sie dem bischöflichen Ordinariate in Mainz zur Einsicht vor. Nicht nur mit den schmeichelhaftesten Ausdrücken gab die hohe geistliche Behörde ihr Wohlgefallen über diese gelungene Arbeit zu erkennen, sondern munterte den *Rector* KUNKEL noch insbesondere zu seinem schönen Beginnen auf.

Nach dieser Darlegung unterlassen wir, das Werk besonders empfehlen zu wollen.

Wir werden dieses Werk sorgfältig ausstatten, und bieten dasselbe auf dem Subscriptionswege zu dem sehr mässigen Preis von 3 fl. an. Dieser Preis wird nur noch kurze Zeit fortbestehen, und nachher um ein Bedeutendes erhöht werden.

Gleichzeitig mit demselben werden auch die Melodieen desselben für den Schulgebrauch besonders abgedruckt erscheinen. Der Preis derselben wird so niedrig gestellt werden, dass sie für die Landschulen leicht eingänglich sind.

Diejenigen, welche diese Werke anzuschaffen wünschen, was von jedem katholischen Kirchenvorstand und Lehrer der Mainzer Diöcese geschehen müsste, sind ersucht, die beifolgende Liste auszufüllen und sobald als möglich an uns zurückgehen zu lassen, wogegen wir sogleich nach dem Erscheinen des Werks die verlangten Exemplare auf dem angegebenen Wege expediren werden.

MAINZ, im Januar 1838.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogl. Hessische Hofmusikhandlung.

Dienstanerbieten.

In einem der anmuthigsten Städtchen der französischen Schweiz wünscht man einen jungen Deutschen von gediegener Bildung zu besitzen, der im Stande ist, nicht nur die deutsche Sprache gründlich zu unterrichten, sondern auch die Stelle des Organisten zu vertreten und Unterricht in der Musik, im Zeichnen und womöglich in der Mathematik zu ertheilen. Ausführlichere Nachricht ertheilt auf Portofreie Anfrage Die Redaction der *Cäcilia* in Mainz.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1838.
Nr. 79.

Oeffentliche Anzeige und Dank
über die Beiträge zu
Mozarts Denkmal in Salzburg
vom Museums-Comitè daselbst.

Viertes Verzeichniss.

			fl.	kr.
69)	Von	Frankfurt am Main, der Ertrag eines von Herrn Guhr, Direktor des Theater-Orchesters und der Oper, veranstalteten grossen Konzertes, von Sr. Exzellenz Herrn Freiherrn von Handl, k. k. Minister-Resident, übermacht . . .	810	24
70)	»	Hannover abermals, die Einnahme bei der Oper Don Juan, von der königl. Hoftheater-Intendanz übermacht 381 Rthlr. 7 gr. 6 pf. oder	660	7
71)	»	Nürnberg, der Ertrag einer grossen Mozarts-Feier durch Herrn Regisseur Hysel übermacht	322	39
72)	»	Altdorf, der Ertrag eines vom Herrn Musiklehrer Herrling beantragten und vom Schullehrer-Seminar gegebenen Konzertes, eingesandt vom Herrn Doktor Stroebel I., Seminar-Inspektor .	22	21
73)	»	Wels, Ertrag einer Sammlung durch Herrn Alb. Stabler. k. k. Kreiskommissär übermacht	24	44
	»	Dresden, durch Herrn M. Raskel übermacht:		
74)		von ihm selbst, 1 Dukaten oder . .	5	38
75)		» Herrn C. Raskel, 1 Preuss. Thaler	1	45
76)		» Herrn Aktuar Vater, 1 Pr. Thaler	1	45
77)		» S. Z., 4 Preuss. Thaler	7	—
78)		» Herrn Tittmann, 10 Reichstsaler	18	—

			fl.	kr.
79)	Von	k. k. landesf. Pfleggericht Lofer, Ertrag eines Balles und einer besonders abgehaltenen Sammlung durch Herrn Kriechhammer, Amtsverweser . . .	26	42
80)	»	Herr J. B. Teichmann, Offizial der k. k. geh. Haus-, Hof- und Staatskanzley, und von Herrn J. B. Hell, k. k. Kredits-Hofbuchhaltungsbeamten in Wien, als gemeinschaftlichen Beytrag . . .	6	—
81)	»	Würzburg, Ertrag eines Konzertes, so unter Leitung des Herrn Professors Froehlich auf Verwendung des Herrn Professors und Dr. d'Outrepont gegeben wurde, vom Herrn Kaufmann G. A. Gaetschenberger übermacht . . .	315	21
82)	»	Agram, Ertrag einer musikalischen Akademie, so von dem Musikverein gegeben wurde	48	—
83)	»	Heidelberg, Ertrag eines vom Musikvereine gegebenen Konzertes . . .	40	—
84)	»	k. k. landesfürstl. Pfleggericht Tamsweg, Ertrag einer Sammlung im Wege der Subscription	101	18
85)	»	k. k. landesf. Pfleggericht Golling, Ertrag einer Sammlung	7	30
86)	»	k. k. landesf. Pfleggericht Zell am See, Ertrag einer abgehaltenen Sammlung	12	48
87)	»	k. k. landesfürstl. Pfleggericht Taxenbach, Ertrag einer Sammlung . . .	17	18
88)	»	Stockholm, der Ertrag eines, unter musikalischer Leitung des Herrn Johann Berwald, königl. Hof-Kapellmeister und ökonomischer Direktion des Herrn Grubb, Sekret. Mitglied der musikalischen Akademie, von der harmonischen Gesellschaft veranstalteten und durch Mitwirkung der königl. Hofkapelle und mehrerer andern Dilettanten in der St. Hedwig Eleonora-Kirche, von 250 Musiker aufgeführten, brillant dekorirten und sehr gelungenen Konzertes, von derselben Gesellschaft, eingesandt durch Herrn Bernhard von Beskow, Hofmarschall, Grosskreuz des königl. Nordstern-Ordens, Ritter des königl. Dänischen Danebrog etc, Mitglied und beständiger Sekretär der Schwedischen Akademie, als Präses übermacht, 1450 Franks pr. Paris oder	685	50
89)	»	Oldenburg, der Ertrag eines vom grossherzogl. Oldenburgischen Hofkapellmei-		

			fl.	kr.
		ster und Dänischen Professor Herrn Pott veranstalteten und ausgeführten Konzertes, holl. 305 fl. 29 gr. oder 298 fl. — kr.		
		Der Ertrag der durch Hrn. Kammerherrn von Weddeskoj veranstalteten Privat-Sammluug holländisch 31 fl. 30 gr. oder . . . 31 fl. — kr.		
			329	—
		Von Pesth, durch Hrn. B. J. Mulvieux vergütet:		
90)		von Frau Maria von Motso	1	12
91)		» Herrn Albert von Rosty	6	—
92)		» Herrn Mulvieux selbst	4	48
93)	»	Passau, Ergebniss eines Konzertes, durch Herrn Kassier der Harmonie-Gesellschaft entrichtet	63	47
94)	»	k. k. landesfürstl. Pfleggericht Saalfelden, Ertrag einer Sammlung . . .	13	8
95)	»	k. k. landesfürstl. Pfleggericht Goldegg, Ertrag einer Subscription	25	4
96)	»	Hamburg, der Ertrag einer am 13. April 1838 im Stadttheater statt gehabten musikalischen Akademie, durch die Herren Schmidt und Mülding, Direktoren des Stadttheaters entrichtet 1198 Mark 2 ss. oder	859	4
97)	»	Hallein, das Ergebniss einer von sämmtlichen Musikfreunden gegebenen musikalischen Abendunterhaltung und einer vorher in Hallein und der Umgegegend gehaltenen Subscription, von Hrn. Thaddä v. Kurz etc. eingesandt .	102	—
98)	»	Passau, von Herrn Scheibenzuber, Musikmeister beym königl. bayer. 8ten Linien-Infanterie-Regimente, durch Herrn A. Rühbacher übermacht	3	6
99)	»	Erlangen, der Ertrag eines vom Cäcilien-Verein gegebenen Konzertes, nach Abzug der bedeutenden Kosten wegen Beizug des Musikvereines von Nürnberg	40	—
100)	»	k. k. landesfürstl. Pfleggericht St Johann, der Ertrag einer musikal. Abendunterhaltung . . . . . 17 fl. 24 kr. und das Ergebniss einer Sammlung von Beyträgen 12 fl. 24 kr.	29	48
101)	»	k. k. landesfürstl. Pfleggericht Mattsee, Ertrag einer Sammlung	15	41
102)	»	k. k. landesfürstl. Pfleggericht Thalgau, Ertrag einer Sammlung	12	—

103)	Von k. k. landesfürstl. Pfleggerichte St. Michael, als:			
	von den Honoratioren	5 fl.	24 kr.	
	» dem sämmtlichen Klerus	9 fl.	— kr.	fl. kr.
	» dem Schullehrerpersonal	2 fl.	18 kr.	
104)	» Lemberg, durch Hrn. Joh. Millikowsky, Buchhändler:			16 42
	von Sr. Excellenz Herrn Appellations-Präsidenten Karl Ritter von Enzendorf	24 fl.	— kr.	
	» Fr. Gräfin F. Theophile von Moszynska, 2 Dukaten oder	11 »	— »	
	» Fr. von Baroni-Cavalcabo, geborne Gräfin Castiglione	6 »	— »	
	» Herr J. B. Kessler, Tonkünstler	2 »	24 »	
	» » Johann Ruckgaber Tonkünstler	2 »	24 »	
	» » Sigmund Vrecha	2 »	24 »	
	» » Adam v. Cibulski, Doktor der Rechte und Landesgerichts Advokat	2 »	24 »	
	» » Jos. Baschny, Domkapellmeister	1 »	12 »	
	» » A. P.	1 »	12 »	
	» » P. S.	— »	48 »	
	» » Joseph Markl	1 »	12 »	
	» » Joseph Ritter von Milbacher	— »	48 »	
	» » Franz Piller und Komp., Buchhändl.	1 »	12 »	
	» » B. G. Pfaff selige Wittwe do.	— »	48 »	
	» » J. Niemirowski, Kunsthändler	— »	48 »	
	» » Joh. Millikowsky, Buchhändl., selbst	2 »	24 »	
105)	» Rawicz, im Grossherzogthume Posen, von dem Gesangverein durch die Vorstände Herren Bruckner und Hellwig, eingesammelter Beytrag			61 —
106)	» Wismar, im Grossherzogthume Mecklenburg-Schwerin, der Ertrag eines Konzertes, so vom Musikverein unter dem ersten Direktor Herr A. Griewank, Lehrer am Gymnasium, in Verbindung			17 30

			fl.	kr.
		mit dem Instrumental-Musikverein unter der Leitung des Hrn. Stadtmusik-Direktors Trautwein am 1. May gegeben wurde	98	—
107)	Von	Paris, der Ertrag eines Konzertes von Herrn Chobran, Direkteur des Konzertsaales rue St. Honoré, durch Herrn Louis von Eichthal und Sohn in Paris übermacht	189	43
108)	»	Leipzig, Ertrag eines von Herrn Friedrich Hofmeister, durch das Comité des Mozart-Konzertes veranlässten Konzertes von diesem Comité selbst übermacht	180	—
109)	»	k. k. landesf. Pfleggericht Neumarkt eingegangener Reinertrag	42	36
110)	»	Königsberg, eine Sammlung durch Hrn. J. Georg Pammer in Kapeln erhalten	18	34
111)	»	Brixen, der Ertrag einer von Sr. Hochwürden Herrn Domscholaster Franz Dominikus Caffonerra veranstalteten Akademie, durch das wohll. k. k. Kreisamt hier empfangen	76	—
112)	»	Waidhofen, Ertrag eines auf Veranlassung und unter Mitwirkung des Herrn Pott, Grossherzogl. Oldenburgischen Hofkapellmeister etc. und dessen Frau Gemahlin vom löbl. Magistrate veranstaltetes musikalisches Soiré, wobei von Herrn Syndikus Halauska etc. sämmtliche Unkosten ex propris bestritten würden . . . . . ; . . .	60	—
113)	»	Innsbruch, der Ertrag eines vom Museums-Vereine gemeinschaftlich mit der Kapelle des Salzburger Landesregiments Grossherzog von Baden gegebenen Konzertes, durch Herrn Erler, erstem Magistrats-Rath etc. und Musikvereins-Direktor angeschafft	174	16
114)	»	Herrn Hieronymus von Kleinmayern, salzburgischer Landmann und Präsident des k. k. Merkantil- und Wechselgerichts in Wien	24	—
115)	»	Laufen, der Reinertrag eines Musikfestes laut Ausweis der Herren Poellath, Collegiatstiftsverwalter, Unterberger, Lehrer, und M. Sturm, Lehrer	47	18
		Summa in R. W. . .	5645	27
Betrag der vorhergehenden 3 Listen Nro. 1 à 3			12409	2
		Zusammen Summa in R. W. . .	18054	29

Im Verlage von
F. E. C. Leuckart
ist so eben erschienen und in allen Musikalienhandlungen zu haben:

Songe et Vérité.

Douze Études et Pièces caractéristiques pour le Pianoforte,

composées par

B. E. Philipp.

op. 28. Preis 2 Rthlr.

Diese Clavierstücke haben einen als Klavierlehrer sehr geschätzten Tonkünstler, dessen anderweitige Compositionen vielen Beifall gefunden haben, zum Verfasser. Unter dem Namen Etuden werden dem Publikum meistens höchst schwierige Aufgaben oder Fingerübungen für Anfänger geboten. Hier aber wird man den instructiven Zweck mit characterischer Schönheit verbunden finden, ohne dass auf einen grössern als mittlern Grad der technischen Fertigkeit gerechnet wäre.

Anerbieten für auswärtige Musikfreunde.

Denen mir, auf meine 1835 und 36 erlassenen Annoncen, neuerdings zugegangenen Vorschlägen konnte ich eben so wenig als denen, mir schon vor einigen Jahren gewordenen Anträgen genügen, und ich suche daher auch jetzt noch irgend eine etwas südlich gelegene kleinere oder grössere Stadt, deren Musikfreunde ich nicht nur durch gründlichen Unterricht im Gesange, und auf dem Pianoforte, sondern auch in allen andern Branchen des Musikwesens nützlich werden kann. Es liegt nicht in meiner Absicht, fernerhin in irgend einer grossen Hauptstadt zu leben, denn sonst könnte ich ja nur in Berlin, wo ich stets am liebsten sein würde, bleiben. Ich wünsche deshalb nur Anträge aus solchen Oertern zu empfangen, wo eine Familie billiger und bequemer leben kann, denn in einer grossen Stadt. Näheres erfährt man auf directe Briefe von mir selbst.

Berlin den 1. November 1838.

C. F. Müller
Kapellmeister und Hof-Kompositeur etc.

Subscriptions-Anzeige.

Sammlung von Musikwerken

der

vorzüglichsten Kirchencomponisten früherer Zeit,

zum Selbststudium und besonderen Gebrauch

für

Singvereine und Gesanginstitute.

Halle, bei ***Carl Aug. Kümmel.***

Die gute Aufnahme, welche die kürzlich erschienene Partitur des Stabat mater von Astorga gefunden, hat den unterzeichneten Verleger bestimmt, mehrere dergleichen ältere Werke, worunter auch das genannte Stabat mater, jedoch diessmal mit besserer Ausstattung und, so wie alle übrigen Compositionen, mit untergelegtem Clavierauszuge versehen, herauszugeben.

Die erste Sammlung dieser Art wird folgende 6 Stücke enthalten:

1) De Profundis von *Clari.*
2) Litania von *Durante.*
3) Psalm 110 von *Leo.*
4) Stabat mater von *Astorga.*
5) Credo von *Fago.*
6) Kyrie und Gloria von *Caldara.*

Da nur seltene Werke, und unter diesen die Besten ausgewählt worden, auch vorzüglich das Bedürfniss von Singvereinen dabei berücksichtigt ist, so glaubt der Verleger auf eine nicht geringe Theilnahme rechnen zu dürfen.

Die erste Lieferung ist bereits erschienen und der Clavierauszug mit Singstimmen durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen. Die nicht gestochene Partitur wird die Verlagshandlung auf Bestellung in guter Copie und zu angemessenem und mässigem Preise liefern. Der Clavierauszug mit einfachen Stimmen kostet 11/3 Rthl. die Stimmen jede einzeln 21/2 sgr. (2 ggr.)

Um genau die Bestellung ausführen zu können, wird um Ausfüllung einer dem besonders ausgegebenen Avertissement beigefügten Tabelle gebeten.

Sollte dies an alle Musikhandlungen gesandte Avertissement nicht an die Adr. gelangen, so wird gebeten, es zu verlangen.

Von der

Sammlung von Musikwerken

der

vorzüglichsten Kirchencomponisten früherer Zeit,

zum Selbststudium und besonderen Gebrauch für Singvereine und Gesanginstitute,

Halle, bei *C. A. Kümmel,*

ist die 2te Sammlung, LITANIA von Durante enthaltend, versandt. Der Preis ist: Clavierauszug mit einfachen Stimmen 1 1/2 Rthl., jede einzelne Stimme 2 1/2 sgr.

3s Heft, PSALM von Leo erscheint im Monat November d. J.

Den 25. October 1838.

Schlummerlied von *Oettinger,*

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Ed. Tauwitz. Preis 6 gr.,

ist so eben erschienen im Verlage von F. E. C. Leuckart in Breslau.

Die sehr günstige Aufnahme, welche alle früheren Gesänge dieses talentvollen Componisten in ganz Deutschland gefunden haben, dürfte nach dem Urtheile namhafter Kunstkenner auch diesem Schlummerliede reichlich zu Theil werden.

Ausserdem erschienen in demselben Verlage:

Trauwitz, Ed., Frühlingsglaube. — Mein Lieb. — Der Traum. — Gute Nacht. — Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Preis 12 gr.

Trauwitz, Ed., „Worte der Liebe.“ Gedicht von Th. Körner, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. Preis 4 gr.

— — Das arme Kind. Gedicht von Otto Weber, für eine Bass-Stimme mit Begl. des Pianof. und Violoncells (auch des Pianof. allein). Preis 10 gr.

— — Lebewohl an's Vaterland. Gedicht von Rudrass, für den Männerchor (4 Solo- und 4 Chorstimmen). Preis 10 gr.

— — Sechs Lieder: Worte der Liebe.—Kuss oder Tod. — Die Einsamkeit. — Schneller Entschluss. — Der Tischlergesell. — Abendlied. Für 4 Männerstimmen. Preis 16 gr.

— — Drei Lieder: An Otilie. — Wanderlied. — Unmuth. Für 4 Männerstimmen. Preis 12 gr.

— — Dragonerlied vom siebenjährigen Krieg (Text von G. Rieck). Für den 4stimmigen Männerchor mit Begleitung des Pianoforte. Preis 10 gr.

— — Dragoner-Allfärtty-Marsch. Nach dem Dragonerlied vom siebenjährigen Krieg für das Pianoforte zu 2 Händen arrangirt. Preis 4 gr.

— — Derselbe zu 4 Händen. Preis 6 gr.

Der Dragoner-Marsch erscheint auch binnen Kurzem im Arrangement für Militair-Musik.

Neue Musikalien.

In unserm Verlag erschien so eben:

Ueber die Musik

der

neueren Griechen,

nebst freien Gedanken

über

altegyptische und altgriechische Musik.

von

R. G. Kiesewetter.

In 4. mit 8 Tafeln. Prachtausgabe. Preis 3 Thlr. oder 5 fl. 24 kr.

Leipzig, am 15. October 1838.

Breitkopf et Härtel.

Lehrer-Gesuch.

In einem kleinen sehr musikalischen Städtchen in Westphalen von circa 5000 Einwohner wird ein tüchtiger Gesanglehrer und Musik-Direktor gesucht. Anträge auf diese Stelle bittet man unter dem Buchstaben D an Herrn B. Schott's Söhne in Mainz zu richten.

NOVITÆTEN,

welche im Verlage von

B. Schott's Söhnen

in Mainz erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu bekommen sind.

Singschule für Kinder

von

Joseph Mainzer.

Preis 1 fl. 21 kr.

Und

Gesang-Bibliothek

für Schulen

von

Joseph Mainzer.

Mainz, bei Schott. Preis 21 kr. das Heft.

Katholisches Choralbuch

für die

Mainzer Diöcese,

vierstimmig bearbeitet

von

F. J. Kunkel,

Rector und Musiklehrer am Grossh. Hessischen Schullehrer-Seminar in Bensheim.

Mainz, bei Schott. Preis 5 fl. 24 kr.

Das Melodienbuch 18 kr.

Melodien und Choräle

zum

Gesangbuche der Diöcese Limburg

mit einfacher Orgelbegleitung

von

Xav. Ludw. Hartig.

Mainz, bei Schott. Preis 8 fl. 30 kr.

Der Choralfreund

oder

Studien für das Choralspielen,

componirt

von

Ch. H. Rinck.

Siebenter und letzter Jahrgang.

Mainz, bei Schott.

Einladung zur Subscription.

Der siebente Jahrgang wird unter den zeitherigen Bedingungen im Jahr 1838 erscheinen und mit dem hundertsten Choral, dieses, für alle die Orgel spielenden,

gewichtige und lehrreiche Werk schliessen. — Nach dem Ablauf der bisher offen gehaltenen Subscription, welche mit der Ablieferung des sechsten Heftes dieses siebenten Jahrgangs geschlossen sein wird, tritt unwiderruflich der erhöhte Ladenpreis für jeden Jahrgang zu 2 fl. 42 kr. oder 1 Thlr. 12 gr. ein.

Einladung zur Subscription.

Uebungen in kurzen Sätzen

durch die

12 *Dur und Molltonarten*;

und

24 fugirte Orgelstücke

aus allen Tonarten

für

angehende wie für geübtere Orgelspieler

componirt

von

Ch. H. Rinck,

Grossh. Hof-Organist, Cantor und Kammermusikus, wie auch Verdienstmitglied des holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst zu Rotterdam.

Op. 120. In 4 Lieferungen. Mainz, bei Schott.

Um auch Unbemittelten die Anschaffung dieses in jeder Hinsicht brauchbaren Werkes möglichst zu erleichtern, ist der Subscriptions-Preis äusserst billig gesetzt, nämlich: ein jedes Heft zu 36 kr. oder 8 gr. Auf 6 Exemplaren wird den Unterzeichnern ein 7tes unentgeldlich beigegeben. Nach der Herausgabe des 4. Heftes tritt der erhöhte Ladenpreis ein.

Für Kirchen, Schulen und häusliche Zirkel.

Erste Sammlung

mehrstimmiger Gesänge,

für Sopran- und Altstimmen

mit und ohne Orgelbegleitung,

zunächst für die Kinder der Mainzer Armenschule zum Vortrage während der Wandlung in der heiligen Messe geschrieben, von dem Mitvorsteher dieser Anstalt

Jacob Neuss.

In Musik gesetzt

von

Franz Lachner, C. Löwe, J. Panny, Ch. H. Rinck, Ignatz Ritter von Seyfried, und Wenzel Joh. Tomaschek.

Mainz, bei Schott. Preis 36 kr.

Die Singstimmen werden auch einzeln gedruckt jede Stimme zu 4 kr. abgegeben.

Zweite Sammlung

componirt

von

F. Lachner, Sig. Neukomm, Ch. H. Rinck, P. Lindpaintner, L. Spohr, und Wilh. Mangold.

Mainz, bei Schott.

Dritte Sammlung

componirt

von

Ign. v. Seyfried, W. J. Tomaschek, J. N. Hummel, J. P. Heuschkel, C. G. Reissiger, Fr. Schneider.

Mainz, bei Schott.

Sammlung

vorzüglicher Gesangstücke

der anerkannt-grössten, zugleich für die

Geschichte der Tonkunst

wichtigsten, die eigene höhere Ausbildung für diese Kunst und den würdigsten Genuss an derselben förderndsten Meister, der für Musik entscheidendsten Nationen. Gewählt, nach der Zeitfolge geordnet und mit den nöthigsten historischen und andern Nachweisungen herausgegeben

von

F. Rochlitz.

Mainz, bei Schott.

Erster Band.

Zweites Heft 5 fl. 24 kr.

Kurz gefasste Anweisung

das Piano Forte selbst stimmen zu lernen.

Auf strenge Regeln der Akustik und der Harmonie gegründet.

Nützliches Werkchen für alle Personen, welche sich mit Musik beschäftigen, und besonders für diejenigen, welche einen Theil des Jahres auf dem Lande zubringen.

Von

C. Montal,

ehemaligem Repetent des Blindeninstituts, und Klavierstimmer der berühmtesten Professoren des Pariser Conservatoriums.

Mainz, bei Schott. Preis 36 kr.

Kurze Abhandlung

über den

Metronom von Mälzl,

und dessen Anwendung als Tempobezeichnung sowohl, als bei dem Unterricht in der Musik.

(Mit einer Tabelle.)

Mainz, bei Schott. Preis 27 kr.

Neueste Opern,

welche bei *B. Schott's Söhnen* in Mainz unter der Presse sind.

Adam, *der Brauer von Preston.*
Benedict, *der Zigeunerin Warnung.*
Clapisson, *die Figurantin.*

Im kleinen und vollständigen Clavierauszug, in Partitur nebst Orchester-Stimmmen und deutsches Textbuch.

Die Kunst

die Violine zu spielen.

Neue Violinschule,

seinen Schülern gewidmet

von

Baillot.

Preis 13 fl. 30 kr.

Italienische Darmsaiten

für Saiten-Instrumente,

von vorzüglicher Güte,

aus den besten Fabriken

in

Rom und Neapel,

pr. Stock Violin E, à 2 fl. 40 kr. 3 fl. 3 fl. 30 kr. 4 fl. 5 fl. 6 fl.
» » A, à 3 fl. 30 kr. u. 5 fl.
» » D, à 6 fl. u. 8 fl.
» Bass A, à 6 fl. u. 8 fl.
» » D, à 9 fl. 30 kr. 12 u. 15 fl.

Zubereitete

Haar-Büschel

für die

Violin- und Bass-Bögen

mit

feststehendem Frosche

Colophonium

feinster Qualität,

in Tafeln per Pfund . . . . . zu 1 fl. 20 kr.
in Stangen per Dutzend . . . . zu » 24 »
in Papierschachteln per Dutzend zu 1 » 24 »

Clavier-Instrumente

jeder Gattung,

in unsrer eigenen Fabrik-Anstalt verfertigt,

von 6 und 6 1/2 Octaven, in liegender Tafel- und Flügel- und in stehender Form.

6c
VL

FEB 1 0 1930